

## BAROCUL ROMÂNESC

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**Barocul românesc : gesturi de autoritate, replici și ecouri**

/ texte: Constantin Hostiuc ; grafică: Ioana Bită

Giulea ; foto: Arpad Harangozo ; red.: Emil Stanciu,

Adrian Stanciu ; ed.: Adrian Manafu. - București :

Noi Media Print, 2008

ISBN 978-973-1805-19-1

I. Hostiuc, Constantin (text)

II. Bită-Giulea, Ioana (graf.)

III. Harangozó Árpád (foto.)

IV. Stanciu, Emil (red.)

V. Manafu, Adrian (red. ; ed.)

7.034...7(498)

# **BAROCUL ROMÂNESC**

**GESTURI DE AUTORITATE, REPLICI ȘI ECOURI**

CARTEA A APĂRUT CU SPRIJINUL ADMINISTRAȚIEI FONDULUI CULTURAL NAȚIONAL

Editorii și autorul mulțumesc doamnelor Ruth Ionescu și Ramona Popa precum și domnilor Emanuel Stoicescu și Radu Olteanu pentru bunavoința cu care le-au pus la dispoziție imaginile dumnealor.

## **CUPRINS**

„ÎN LIPSA UNUI NUME MAI BUN...” 7

TRADIȚIA LOCULUI ȘI TENTAȚIA NOULUI 29

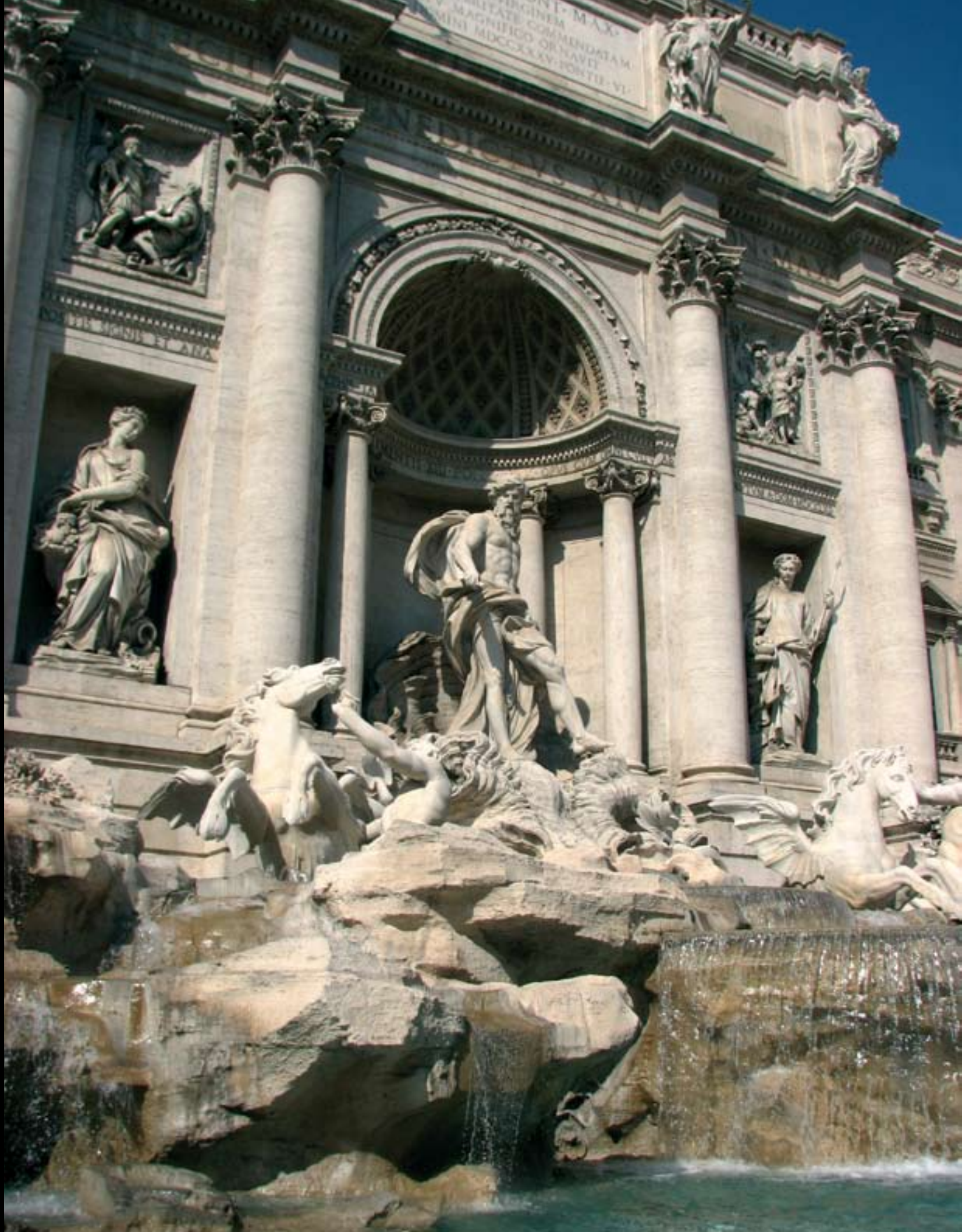
CRIZA CE NE-A CUPRINS... 47

CONSTANTIN BRÂNCOVEANU –DESTIN ȘI STIL 67

STRĂINĂTATEA CEA BUNĂ 95

NAȚIONALITATE, DAR MAI ALES MODERNITATE 121

BIBLIOGRAFIE 124



# „În lipsa unui nume mai bun...”

Există, în istoria artei și culturii europene, un fragment temporal-creator care a suscitât cele mai aprinse dispute și dezbateri între specialiști și care, totuși, într-un chip aproape paradoxal, se bucură și de aprecierea nemijlocită a unui imens număr de simpli iubitori ai fenomenului vizual. În galeria de mari nume ale acestui „timp binecuvântat”, care a stat sub genericul numitor comun al spectacolului desfășurându-se, sunt reunite personalități ale arhitecturii, picturii, sculpturii, artelor decorative, teatrului și literaturii fără de lecturarea operei cărora arta europeană ar fi, astăzi, de neînțeles: Bernini și Borromini, Carlo Maderno și Domenico Fontana, Caravaggio și Caracci, Lorrain, Mansart și Le Brun, Wren și Inigo Jones, Rembrandt, Frans Hals și Rubens, Bruegel, Jordaens, van Dyck și Vermeer, Le Nain și de la Tour, El Greco, Murillo, Zurbaran și Velazquez, Asam și Elsheimer, Shakespeare, Cervantes, Calderon de la Barca și Lope de Vega. Lista, indicativă și ilustratoare doar pentru o imediată aducere-aminte a unui repertoriu onomastic gen „who’s who” al culturii epocii, este, desigur, mult mai amplă și ea ar descrie, la o simplă inventariere, diseminarea geografică a artei europene a anilor 1550-1750, de la Atlantic la Marea Nordului și din Spania până în îndepărtata Rusie. Acest curent stilistic crucial al artei europene, „înainte-mergătorul” modernismului, ce a avut și renumele de

ultim mare stil european

(Bauer/Prater, 2007: 6)

și care acoperă, în limite aproximative, aproape două secole istorice, s-a numit, „în lipsa unui nume mai bun”, baroc.

Leagănul formării „nucleului tare” al acestui stil, de unde, mai apoi, el a iradiat în toată lumea civilizată, l-a constituit Italia, punctul de plecare/domeniul de origine



p. 6

Fontana di Trevi, arhitect Salvi (1735), decorată în spiritul școlii lui Bernini, ansamblu sculptural monumental care conține *in nuce* toate caracteristicile stilului baroc – monumentalitatea, atenția pentru detaliul natural, dinamica forței și a grației, îngemănarea regnurilor.

În care autoritatea în ascensiune a Papei și Bisericii Catolice, pe fondul necesarului răspuns la acuzațiile Reformei, s-a „așezat” pe bogata moștenire prerenascentistă și renașcentistă (toate cele trei perioade revendicându-se, în chip diferit, de la viziunea antică, umanist-clasică).

Apelativul, studiat de numeroșii cercetători de ținută care au studiat fenomenul asupra căruia ne vom apleca în cele ce urmează (să-i numim aici doar pe Heinrich Wölfflin, Germain Bazin, Eugenio d’Ors, John Rupert Martin, iar la noi pe George Călinescu, George Oprescu, Edgar Papu, Ion Frunzetti sau Alexandru Ciorănescu, dar și, pentru generoasa deschidere culturală, pe Răzvan Theodorescu sau Daniel Barbu), este versatil și are semnificații multivalente, care „glisează” de la scoică la volută, de la perlă neregulată (=neprelucrată) la semn încifrat:

Rembrandt, *Măgărița lui Balaam se dă la o parte din fața Îngerului*, 1626  
Ulei pe lemn, 63,2 x 46,5 cm.

Dramatismul scenei este subliniat de gestica personajelor și de cromatică exuberantă, semnificativă.





Baldachinul din Basilica San Pietro din Roma, operă inițiată de Bernini și lucrată de acesta în colaborare cu alți artiști importanți ai vremii – Borromini, Maderna. Sculptura evocă cortul mărturie din Vechiul Testament, dar și templul ierusalimitan prin morfologia coloanelor solomonice.



...cuvântul (baroc, n.n.) se poate considera ca provenind din portughezul barroco, care înseamnă perlă neșlefuită sau asimetrică, ori din termenul baroco, denumire mnemotehnică inventată pentru a desemna silogismul celui de-al patrulea mod din figura a doua a logicii formale sau din cu totul altă sursă.

(Martin, 1982: 8)

Plurivalența semantică este mai mult decât grăitoare, pentru că atitudinile creatorilor, pe de o parte, și, desigur, rezultatul final al travaliului lor, vor sta nu o dată sub semnul acestei metonimii complexe și sugestive; pentru moment, să observăm că termenul în

sine pare a se adresa și simplei admirații adresate unui artefact ingenios măiestrit, dar și speculațiilor rafinate ale unui spirit luminat. Chaunu (1986, II: 92):

Barocul rămâne răspunsul artistic – cel mai deplin coerent, poate – dat revoluției intelectuale de la începutul secolului al XVII-lea.

Pentru că, desigur, barocul își are o ideologie proprie, desprinsă din gândurile și rândurile unor mari spirite neliniștite – Leibniz, Newton, Malebranche, Voltaire, Spinoza, Locke, Stahl, Bernoulli, Euler, Berkeley, Buffon, Jean-Jacques Rousseau, „vârfuri” secondate de personalități precum Leeuwenhoeck, Mabillon, Bossuet, Denis Papin, François de Plantade, Fontenelle, von Linne, Domat ș.a. Scriu acum Corneille, Rameau, Racine, Montesquieu, Voltaire, Diderot, La Bruyère, Pope, cântă/compun Bach, Purcell, Scarlatti, Lalande, Händel, Vivaldi, Gluck, Mozart... Enumerarea confirmă că, pe plan intelectual, barocul este promovat de elite, de calcule savante și demonstrații pe măsură:

Arta barocului este indisolubil legată de conceptul de academie, de teoriile și dezbaterile academice (Bauer/Prater, 2007: 14).

Palatul Belvedere, Viena, una din capodoperele arhitecturale baroce. Exteriorul impune prin grandoare, silueta mișcată a clădirii și prin relația cu ambientul natural, asumat de ansamblu.



Prin rumoarea care a însoțit aceste nume și „reprezențațiile” date de ele, însă, el se adresează într-o măsură cel puțin echivalentă și oamenilor de rând, acesta fiind unul dintre motivele pentru care astăzi, în plin postmodernism, rapelul stilistic, emoțional sau afectiv la baroc este des întâlnit, iar dezbaterile asupra acestei epoci continuă în actualitate.

Evul conturării primului modernism este unul al declarațiilor abrupte și delimitărilor, al rupturilor, sfâșierilor, al confruntărilor, al trăirilor și victoriilor de o clipă, al strălucirii fulgurante. Istoria, atât pentru spațiile occidentale, cât și pentru acelea ortodox-răsăritene, se poate spune că stă sub același numitor al insecurității și al dezechilibrului, al imposibilității de a zidi sau întemeia pentru durată lungă, al relativității absolute. Să ne imaginăm câte tensiuni și consecințe tragice vor fi avut asupra omului comun al epocii evenimente precum Epidemia de ciumă din Spania (1676-1685), aplicarea Edictului din 1682, din Franța, prin care vrăjitoria este asimilată cu iluzionismul și escrocheria, Asedierea Vienei de către turci (1683), Edictul de la Potsdam din 1685, prin care hughenotii sunt primiți în Prusia, momentul 1688 – al *Glorious Revolution*, la noi începutul domniei lui Constantin Brâncoveanu, Războiul de Succesiune din 1706, obținerea de către Anglia a monopolului comerțului cu negri la 1713, Războiul franco-spaniol din 1719, Crearea Sf. Sinod din Moscova, din 1721-1724, Cutremurul de pământ de la Lisabona din 1755 ș.a.m.d.

Însă criza pe care evul istoric de care ne ocupăm o mărturisește este, în primul rând, una a religiosului – ne asumăm riscul de a insista asupra faptului că nu puțini sunt studioșii care au tratat Barocul ca „stil al Contrareforme”. Fără a se centra pe această poziție „exclusivistă”, dar indicând-o și discutând-o, George Oprescu (1985: 10-12) face, în al său *Manual de istoria artei*, inventarul general al acestei atitudini „de răspuns”: dacă Biserica (Catolică) acceptase, până atunci, din varii motive, ilustrarea scenelor sacre fie și cu personaje care sugerau „idolatria păgână”, acum ea își va reconsidera poziția, hotărând, în Conciliul de la Trento (1545-1563),

alungarea din tablourile și compozițiile destinate clerului a tot ce putea deștepta gânduri profane și răscoli patimi în privitor.

Se propuneau, așadar, măsuri radicale, de forță, prin care instituția bisericii reformula, practic, „contractul” cu propriii supuși. Considerăm că, fie și numai cu titlu de schiță-cadru, evocarea de mai sus a intențiilor Bisericii ne poate pregăti pentru buna receptare a viitoarelor „legitime” excese formale care vor suprapopula spațiile sacrale.

Portalul Sfântul Mihail din Cluj. În ciuda formelor rupte, apropiate spiritului baroc, ideea de relativă cumiņenie a grupului de personaje nu poate fi negată, poate și din cauza lipsei aportului culorilor.



Altarul Bisericii Piaristilor din Cluj, care își clamează dreptul de apartenență la stilul baroc oficial prin încercarea de îngemănare a genurilor artistice. Ideea de spectacol religios este prezentă.

Dar nu doar excese de acest tip va cunoaște epoca:

Zguduit de căință pe patul morții (la 1630, n.n.), mareșalul coroanei poloneze, Mikolai Wolski, amator luminat și colecționar de artă, porunci să se ardă toată galeria sa de tablouri, sub cuvânt că erau cuprinse în ea pânze necuviincioase, mai cu seamă italiene. Pierdere ireparabilă și pe deasupra trăsătură semnificativă pentru epoca Contrareformei.

notează savantul polonez Mariusz Karpowicz (1979: 20).







Așa cum citatele de mai sus o sugerează, răspunsul extrem la o acuză extremă nu putea fi decât unul, la rândul lui, exagerat.

În continuare, învățatul român precizează:

...în operele de artă și, în genere, în manifestările culturale în legătură cu religia, ca o urmare a acestui sentiment de încredere oarbă în puterile de reînnoire a catolicismului, întâlnim o nevoie adâncă și chinuitoare de a se imagina aieva

Aceeași biserică conține, la nivelul părții superioare a pilaștrilor decorativi, o serie de decorații-efigie al cărei rol este de a umple de viață și de fast interiorul. Personajele pozează, dar unitatea de expresie a fiecărei forme statuare mari nu reușește să creeze mari unități stilistice coerente.

Fațada Bisericii Franciscane din Cluj. Gestica pioasă este una conformă cu tiparul baroc occidental, dar afectarea sentimentală acuzată de personaj nu este însoțită de realizarea plastică, una fără "semne particulare" deosebite.











Altar al Sfintei Inimi, Biserica  
Franciscană din Cluj. Atât puștii,  
cât și personajele mature par detalii  
ornamentale desprinse din plastica  
mică și “transcrise” în alt ordin de  
mărire. Ansamblul, deși bogat  
decorat, acuză un ușor aer de operetă.

tot ce constituie viața martirilor, o predilecție pentru formele de autochinuire  
ascetică, pentru renunțarea la plăcerile lumești, o pasiune aproape febrilă pentru  
Christ Pătimitorul, pentru Fecioară, pentru suferințele acesteia când Fiul Ei se  
găsea răstignit pe Cruce. Regulile Ordinului Iezuiților, ieșit ca o altă consecință  
din Conciliul de la Trento, influențează în același sens arta vremii. Printre cei care  
aparțin acestui ordin se recrutează marii mistici de atunci și marii predicatori.  
Pentru împodobirea bisericilor lor se face apel la cei mai mari artiști.

(Oprescu, 1985: 12)

Toate gesturile baroce sunt transpuse în gesturi pseudo-ritualice, dar ritualul este unul  
întotdeauna marcat de estetic - trebuie să vezi, să faci sau să fii asemenea lui Hristos,  
poate nu atât lui Hristos-Domnul, cât lui Hristos-Omul.

Această umanitate hristică, teribilă în suferința ei, fusese de altfel prevăzută și implicit  
acceptată de Conciliul de la Trento. Wittkower (1975: 21) ne spune că, urmare a prevederilor  
Conciliului, apăruse o literatură „directoare” care admitea ca Mântuitorul să fie

...arătat în chinuri, sângărând, lovit, cu pielea sfâșiată, umilit, schimonosit, palid  
și respingător, dacă subiectul ar cere-o.

Acesta este, deci, schițat în liniile sale generale, efervescentul climat în care urma să se  
dezvolte noua artă creștină.

Ne putem referi, prin urmare, la ceea ce am putea numi „perspective dirijate”,  
orientate, care au legat manifestările artistice de un anumit climat religios,  
preponderent dominat de autoritatea instituțională a Bisericii catolice. După autorii  
care au analizat această perspectivă, Barocul nu ar fi nimic altceva decât afirmarea,  
mai totdeauna emfatică, a credinței catolice prin acte artistice, și e suficient să  
amintim, în sprijinul acestei ipoteze, șirul de ample biserici catolice ridicate de  
marii arhitecți italieni - Vignola, Bernini, Borromini – biserici decorate cu mii de  
capodopere picturale și, desigur, în ceea ce privește sculptura religioasă, faimoasa  
statuie a Sf. Tereza, capodopera și modelul nenumăratelor statui sacrale răspândite  
în toată lumea, până în Americile recent descoperite și care trebuiau creștinate.  
În sprijinul acestei ipoteze pot fi aduse o serie de documente ce descriu, pentru  
această perioadă, un avânt religios cu totul deosebit, sintetic prezentat de Aime  
Michel în *Metanoia, fenomene mistice ale credinței*, lucrare teoretică în care sunt  
prezentate, argumentat, numeroase cazuri de miracole sau situații miraculoase  
petrecute în spațiul bisericii catolice. După acest cercetător al fenomenului, în

Imagine de interior a Bisericii Romano-Catolice din Sibiu. Totul se străduiește să intre în unitatea declarat-barocă dintre spațiu real și spațiu virtual, la aceasta contribuind trompe-l'oeil-ul care, de această dată, reușește să spargă continuitatea tectonică a construcției.

perioada anilor care au coincis cu chiar momentul de vârf al puterii exprimate către credincioși de către Biserica Catolică, aveau loc de facto numeroase întâmplări în care, ca protagoniști, dar și ca inși-spectatori care certificau aceste minuni, se aflau oameni în majoritatea lor foarte simpli, însă cu totul dedicați normelor și dogmelor mărturisite de credința catolică. Nimic mai firesc, așadar, ca Biserica să fi preluat acest curent puternic emoțional și să-l fi preschimbat în /să și-l fi asumat ca mărturie dovedită a revigorării sentimentului religios, chiar dacă în realitate climatul este drastic controlat de temutul braț al Bisericii Seculare, Inchiziția.

Toate evenimentele religioase se bucură, acum, de o punere în scenă memorabilă, ca și cum actul estetic ar relua/ar sublinia ideea de reprezentare ritualică. De altfel, cercetând influența ideilor lui Leibniz asupra climatului teologic baroc, Assunto (1983: 149) apreciază că

aici (în Teodicee, n.n.), cuvintele „teatru” și „spectacol” revin pentru a desemna lumea pământească, reală și acel adevăr mai mult decât real al Împărăției Cerești, așa cum o anticipau pictorii baroci, reprezentând-o cu bogata lor imaginație pe pereții bisericilor, în nișele absidelor, pe cupole, pe bolți. Spectacol în sens teatral: reprezentare la care evlavioșii creștini asistau integrându-se și contemplând în ea în mod ideal cealaltă reprezentare – cea liturgico-lumească a funcțiilor sacre, în care ei erau, aproape ca și la teatru, spectatori și totodată actori: în același mod se considera, în manieră leibniziană, că după trezirea din moarte, spectatorii și actorii ar trebui să fie preafericii din Împărăția cerească pe care evlavia barocă, încurajată de iezuiți (care, după *Exercițiile spirituale* ale lui Ignazio de Loyola învățaseră să-și exerseze zilnic imaginația), o căuta în frescele din biserici în care aceasta era reprezentată ca o sărbătoare continuă, dincolo de orice limitare temporală și spațială.

Ca altădată în pânzele lui Rafael, dar ca sens teologic nu altfel decât în icoanele ortodoxe, este reprezentată, prin intermediul unei imagini „prezente”, lumea biruinței creștine viitoare.

Pe de altă parte, ca ilustrare a unei altfel de crize, barocul a mai fost numit, „dogmatic”, un stil al monarhiilor absolutiste – tradus în capodopere care mărturiseau munificența și magnificența „regelui-soare”, oricum se va fi numit acesta. Germain Bazin (1980, I: 8):

Secolul al XVII-lea și al XVIII-lea cunosc apogeul sistemului de guvernământ bazat pe puterea absolută a unui monarh aparținând unei familii ce deține această putere de drept divin.





Desen al planului Palatului Versailles, care pune accent fundamental pe descrierea geometrică a naturii silite să intre în canoanele esteticii vremii.



Consecvent principiilor pe care le exprimă în prologul studiului său, savantul francez introduce studiul fiecărei expresii naționale de artă barocă prin evocarea arhitecturii celei noi – foarte puține fiind cazurile în care marile opere și capodopere baroce nu se leagă de numele unei coroane.

Ne simțim, firește, datori să punctăm faptul că, în materie de corelare cu ideologia, cultura și filozofia barocă, Franța a fost pentru exprimarea artistică a absolutismului ceea ce a fost Italia pentru forma religioasă a stilului pe care-l discutăm:

Un exemplu clasic de artă barocă în serviciul absolutismului poate fi regăsită în Franța, sub conducerea lui Ludovic al XIV-lea. (...) Deși nu era o noutate ca arta să fie folosită ca un mijloc pentru realizarea ideilor politice, niciodată înainte acest scop nu a fost organizat atât de perfect prin instituții care să îi confere o atât de mare putere sau prin proiecte atât de extinse.

(Bauer/Prater, 2007: 13)

Întrucât exemplul francez a avut, mai apoi, o autoritate considerabilă asupra întregii arte europene a timpului, vom cita din considerațiile celor doi studioși fragmentul de text în care detaliază, succint, modelul baroc regal francez, cu atât mai mult cu cât



el descrie și modul în care instituțiile statale de prestigiu concureau la coagularea și „mediatizarea” eficientă a rezultatelor acestui efort susținut:

Când Ludovic al XIV-lea a preluat puterea în 1661, ca urmare a morții primului ministru francez, Cardinalul Jules Mazarin, reunind astfel statul și monarhul într-o singură persoană, el l-a ales pe Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) în rolul de consilier în probleme de artă. (...) În același timp, Colbert era și conducătorul politic al Academie Royale de Peinture et de Sculpture (...); astfel, el a transformat academia într-un instrument de politică artistică regală. Ales „surintendant de bâtiments” (supraveghetor al Direcției Construcțiilor, trad. n.) din 1664, Colbert a fondat Academie Royale d’Architecture în 1671, fiind responsabil cu supravegherea tuturor proiectelor arhitecților și cu pregătirea noilor arhitecți. În 1666, acest proces de centralizare a culminat cu crearea Academiei Franceze din Roma (...).

(Bauer/Prater, 2007: 13-14)

Ambele interpretări ale originilor artei baroce, neîndoielnic utile și probabil valabile științific la vremea lansării lor, vor suferi corecții în timp, dovedindu-și limitele istorice, fie ca metodă, fie ca poziționare de principiu. Finalitatea acestui proces, însă,

Galerie des Glaces, Versailles,  
capodopera-etalon a stilului baroc sub  
Regele-Soare, operă renumită pentru  
modul în care fastul decorativ dat  
de prețiozitatea detaliului (și fizică,  
dar și plastică) subliniază realizarea  
architecturală, destinată fastului  
curții lui Ludovic al XIV-lea.





era previzibilă, devreme ce arta promovată de ambele „stăpâniri” conținea o doză mare de ideologic, inevitabil legată de imediatul istoric.

Pe de altă parte, însă, în măsura în care este urmărită manifestarea pur umană, dezlegată de factorul religios și urmărită în emotivitatea ei strict personală, subiectivă, perioada Barocului se definește printr-un singur numitor comun - cel al spectacolului profan.

Realitatea entertainmentului e de netăgăduit, dacă ne gândim numai, într-o variantă cultural-contabilă, la cele peste 4.500 de opere scrise de faimosul autor spaniol Lope de Vega, „dublat” ca prolificitate de Calderon de la Barca, la teatrul shakespearean, dar și, într-o ordine pe care o putem numi „curtean-vitalistă”, la serbările galante ale Regelui Soare, la întreg ritualul afectat acestui suveran cum nu se putea mai potrivit pentru a ilustra această epocă a mitologiilor puse la lucru spre a impresiona (să spunem, aici, că o astfel de atitudine teatral-vulgarizatoare, sugerând parcă obligativitatea serbării și, indirect, relativul oricărei poziționări grave constituie suportul filozofic al temei deșertăciunii lumești, subiect sine qua non al artei, dar în special al picturii baroce). Mitul fecundează faptul comun, căruia-i conferă (îi atașează?) virtute simbolică - nu întâmplător, alegoria este, poate, cea mai prezentă formă a discursului plastic baroc:

Astăzi se recunoaște că pictura de gen barocă, considerată cândva simplă transcriere de scene din viața cotidiană, conținea adesea sensuri alegorice ori simbolice.

(Martin, 1982: 12)

Rezumând cele scrise mai sus, am spune că viața devenise o reprezentatie:

...iar culmea vieții era ceremonialul sărbătoresc și liturgic: la Roma se celebra suveranitatea liturghiei, iar în mod asemănător, la Versailles sau Paris, anexa Versailles-ului, fiecare serbare era liturghie a suveranității. Serbarea ca timp și loc în care, potrivit unei viziuni tipic baroce, viața și teatrul ștergeau hotarele dintre ele, trecând neîntrerupt una în cealaltă. Este un răspuns la acea „cerință nemăsurată de a sensibiliza și a vizualiza tipică epocii baroce.”

(Assunto, 1983: 54)

Încheiem această scurtă introducere în problemele stilului și perioadei baroce, care, desigur, sunt mult mai numeroase, cu menționarea a două titluri pe care, întrucât ne putem pronunța, le considerăm importante pentru oricare studios care ar dori să-și apropie această arie culturală - studiul *Retorică și Baroc* (1954) al lui Eugenio d'Ors, și, pe de altă parte, *Barocul ca tip de existență* (1977) al conaționalului Edgar Papu. Deși provenite din spații culturale diferite și urmare a travaliilor a două tipuri mentale diferite, ambele perspective se dezic oarecum de academicul strict (ca abordare metodologică și, desigur, separându-se de acesta și în ceea ce privește formularea concluziilor) și propun evaluarea constantelor stilului – în sensul asimilării lor cu „categoria istorică”, la d'Ors (rezultă 22 de variante de baroc: arhaic, alexandrin, gotic,

Barocul pictural local de expresie religioasă, cu reminiscențe renașcentiste, își propune și el să spargă cadrul construit, însă forța elementelor nu coagulează decât sporadic în ceea ce ar fi fost convingătorul „val” al exploziei stilistice transilvane.



Compoziția plastică a cupolei trimite, neîndoiește, la atitudinea barocă ce-și propunea să exprime legătura dintre lumi, „curgerea” lor din una în celalaltă, însă este evident că personajele nu gustă deloc pericolul „căderii în cer”, așa cum această „cădere” ar fi arătat în desenele italiene contemporane, de pildă.

iezuیت ș.a.m.d.) sau cu „o anume atitudine emoțională”, la Papu, atitudine care pare a avea avantajul, raportat la cercetări până atunci descriptive, a „unei complexe întregiri explicative”. (Să spunem, în paranteză, că amândouă opțiunile sunt dur criticate de Arbore, 1984: 23-30; „dreptatea”, și în acest caz, pare a fi undeva la mijloc, deoarece dacă învățatul pare legitimat să reproșeze celor doi antecesorii non-conformismul propunerilor, pe baza imposibilității încadrării lor în categoriile academice, el ignoră cu bună-știință tocmai faptul că barocul este marcat în primul rând de eterogenitate și, ca atare, el este un stil pe care orice rețetă clasică nu poate face altceva decât să-l rateze, parțial sau total. Și dacă se prea poate ca nici d’Ors și nici Papu să nu fi identificat absolut corect abordarea cea mai potrivită pentru analiza barocului, ei au indiscutabil meritul de a semnală că barocul, între tipurile de stilistică, este primul care reclamă alte metode și alte mijloace de investigare – lucru perfect normal, devreme ce în unanimitatea lor toți cei care s-au aplecat asupra acestei epoci i-au constatat modernitatea integratoare.)

Eugenio d’Ors constată că barocul este o componentă recurentă a tuturor stilurilor care au populat istoria artei – și, pe cât posibil de anticipat, și al celor viitoare. Fiecare stil ar cunoaște trei perioade sau faze „în care se consumă”, sugerând dezvoltarea „organică” - formare, maturitate, declin – ipoteză de lucru care „acceptă” un elenism baroc, o amprentă barocă a goticului șamd.

La rândul lui, Papu propune o lectură la fel de dezinhibată a temei, pe tipare pe care le-am putea numi, întrucâtva forțat, existențialiste. Aceste tipare sunt discutate atât în fragmentaritatea lor, cât și în reintegrarea lor sau în consecințele lor, directe și indirecte, asupra sensibilității artiștilor, dar și asupra receptorilor gestului artistic, în scopul final al întrepătrunderii celor două lumi - de această dată nu în gestul comunitar bisericesc, așa cum o face un Rupert Martin, dar în cel al sublimării omului în lume.

Atât pentru acuratețea și deschiderea ei, pentru modul generos de a discuta problematica deloc simplă a acelei epoci istorice (barocul subîntinde în esență perioada 1550-1750, dar cu firești devansări sau expandări care depășesc evident fruntariile anunțate), dar și pentru că încearcă să acordeze o realitate eminamente diferită – civilizația și cultura apusean-catolică – la modalitățile de gândire ale unui spirit creștin-balcanic, fundamentalist, ne vom sluji în cele ce urmează de acest tip de pseudo-analiză (sau, dacă doriți, analiză poetică) a barocului românesc, de sugestiile și de unele din formulele



de abordare ale regretatului Edgar Papu. Preferința pentru sistem și categorie, să nu uităm, nu a fost aproape niciodată opțiunea favorită a oamenilor acestor locuri „de la porțile Orientului”, mai deprinși cu înțelepciunea integratoare decât cu filozofia, logica și legile ei...

Șirul Canonicilor, Oradea. Unicul punct baroc al acestei galerii îl constituie, alături de ordinul de mărime, efectul de trompe l'oeil realizat cu mijloace arhitecturale – nefiind deloc clar modul în care capătul Galeriei se articulează de un alt traseu din oraș.



p. 27

Exemplu de baroc vienez (Palatul Hofburg). Remarcabile pentru această operă ni se par, pe de o parte, grupul statuar amintitor de Michelangelo, care individualizează decorativ coronamentul, dar și, în planul secund, detaliile ornamentale aurite ale cornișei, nu fără rapel vizual cu decorația sculptată a bisericii de la Curtea de Argeș.









# Tradiția locului și tentația noului

Barocul nu ar fi, după învățatul român, decât exprimarea unei stări de grație (am putea risca, referindu-ne la acest aspect, să propunem ideea de grație ca numitor comun estetic al afirmării divinității, paralel cu ideea de grație ca supra-stare a unui fenomen strict artistic – Assunto, 1983: 83-91, detaliază această „echivalență” într-un capitol special, *Grația metafizică înțeleasă ca grație estetică*) care se manifestă, în primul rând, prin accentuarea sentimentului viului care vrea să fie văzut, care vrea să se demonstreze, să se (pro)pună pe sine în scenă. Rațiunea unei atari exprimări ține de demonstrarea preaplinului de viu, un preaplin mai totdeauna deturnat prin emfază, scară și prețiozitate către o gestualitate de tip imperial (cu sau fără ghilimele), ca și cum artistul s-ar sili să prezentifice prin actul concret-stilizat carnea cea adevărată a împăratului, unsul lui Dumnezeu pe pământ (aproape inutil să mai amintim că această perioadă este cea din urmă, în istoria Europei, în care regii mai sunt considerați taumaturgi).

Există, încorporată în gestul estetic, nu doar o anume demnitate imperială a subiectului pe care artistul și-l alege, dar o anume grandoare obligatorie, o retorică a exagerării prin care se mărturisește inspirația cea de dincolo de firesc a viziunii comanditarului, a tensiunii interioare, devoționale, a artistului. (Și poate că, avant la lettre, dar într-un alt sens, situația artistului din epoca barocă o anunță pe aceea, viitoare, a artistului-profet, a artistului-apostol, a artistului-preot-al-frumosului din modernitatea matură.)

Adeseori, acest preaplin de trăire se traduce, ca exces cantitativ vizual, prin realitatea desemnată de sintagma horror vacui, ce indică metamorfoza unei suprafețe într-o țesătură de forme ce învăluie simbolic grundul-suport, față de care abia dacă permite un neînsemnat respiro. Să cităm, aici, mărturia diaconului patriarhal Paul din Alep legată de podoaba sculptată a Trei Ierarhilor, operă ce merită a fi considerată emblema sensibilității baroce pe plaiul mioritic:







p. 28

Palatul Brukenthal, Sibiu. În ciuda modestiei sale ca scară, intrarea în Palat este inechivoc barocă prin dispunerea ei în rezalit, practic într-un fel de arcadă a aparatului de intrare, dar și pentru minuția și calitatea realizării decorației, mai ales a stemei.

Nu este nici un deget cât să nu fie acoperit de sculpturi.

(Theodorescu/Oprea, 1979: 27)

Dar nu numai atât: acest horror vacui mărturisește, odată cu dorința îngemănării dintre artă și viață, dominația sincretismului – ca atitudine morală a artistului. Acesta acceptă ca forma finală a travaliului său să fie un tot aglutinat care expediază structura-suport pe un plan secund, în favoarea unei forțe absolute a expresiei, expresia

...capacității de sinteză neegalate a epocii. Aceasta s-a manifestat în marea concepție barocă, care nu încerca doar o fuziune între arhitectură, sculptură, pictură și ornamentație, așa cum se regăsesc în biserici și palate, ci și în festivități

p. 30

Detaliu de decor sculptat de la Biserica Trei Ierarhi din Iași. Acuratețea reliefurilor sculptate – despre care este bine să ne reamintim că fuseseră acoperite cu aur – exprimă evidenta schimbare de mentalitate (culturală, dar și estetică) către gustul baroc a cărei principală amprentă era strălucirea spectaculoasă.



Intrare dinspre lac în Palatul Mogoșoaia. Alături de atenția rezervată tactilului sculptural mai poate fi notată apariția trilobului în decorația ușii – una dintre mărcile stilului brâncovenesc.

Aproximativ în aceeași perioadă (sec. XVII- XVIII) arhitecturile eclesiastice din Transilvania se vor împodobi de pictură de gust baroc, însă oarecum realizate într-o stereotipie care le va estompa mult din atractivitate. Decorația pictată de plafon de tip preponderent renascentist, apropiată gustului baroc prin „împrăștierea” personajelor și prin motivul scoicii sculplate, asumă un rol cvasi-heraldic.



și celebrări, care reuniau artele în ceremonii sacre și profane, acompaniate de muzică, poezie și dans.

(Bauer/Prater, 2007: 8)

Să ne amintim, ca revelatoare pentru forța de impact a acestui stil în spațiile catolice, numai statuile pictate ale vremii, care adeseori dădeau nu doar impresia de verosimil cerută îndeobște artei, ci o urmăreau pe aceea, de multe ori șocantă, de realitate efectivă.





Ca încă o mărturie „de înmuiere”, de estompare a acestei estetici extremiste, să observăm cât de greu poate fi constatată o corespondență între modalitatea de reprezentare a statuiilor pe pământ transilvan (vorbim despre popularea grădinilor cu personaje-statui, despre a căror artificialitate nu exista niciun fel de îndoială) și o statuie precum aceea spaniolă a unui Christ răstignit care, privit din poziția de rugăciune, „deschide” către orantul de ocazie ochii mari, acuzatori, provocând în acesta o profundă răscolire a

simțurilor. Un trompe l'oeil care sfidează orice convenție clasică, preamărind „geniul” artistului.

Nimic de felul acesta în arta desfășurată de artiștii vremii baroce pe meleaguri românești, fie dincolo, fie dincoace de munți: urmele reale ale unei imperialități atinse de religiosul ori grația mistic(ă) sunt relativ neînsemnate, ca pondere numerică, pe teritoriul actual al țării noastre - în condițiile în care ne referim concret la o „artă a propagandei” motivată de bulele papale. Dar neîndoielnic vestigii similare se regăsesc, poate prin contaminare, poate ca replici sau poate pur și simplu ca Zeitgeist, ca spirit al timpului, și în aria ortodoxă a credinței.

Pe de altă parte, este util să notăm că geografic, dar și cultural sau mental, condiția locuitorilor acestor ținuturi nu putea fi alta decât cea a celor care, fiind diferiți, („insulă





Imagine de ansamblu a intrării în Castelul Bonțida. În ciuda modestiei accesului, decorativul este unul de calitate, ceea ce sugerează trăsăturile unui meșter sau arhitect de formație occidentală.



Poate cea mai reușită decorație sculptată barocă din Transilvania – plastică mică pe coronamentul Castelului Bonțida, acum ruine. Cvadriga, evocatoare a ornamenticii Porții Brandenburgice, „plutește” pe un soclu tripartit ce poartă însemne zodiacale.

de latinătate într-o mare slavă”) se retrăgeau într-o expectativă înrădăcinată spre a „împrumuta” cu folos din exemplele celor puternici.

Așa se face că, în demersul nostru, am putea adapta ca tipar „metodologic” al scanării urmelor barocului în țările române motivul generic al celei „de-a doua pecetei” – din puținele exemple de cultură, artă și arhitectură care au fost expresii ale unei arte „princeps” a timpului (semne de autoritate, artefacte originale care întemeiază o tradiție), au fost difuzate, mai apoi, „în teritoriu”, copii ale acestora; în fine, s-a ajuns la replicarea chiar și a acestor copii, în zidiri și lucruri care abia dacă mai știau sensul primei înfăptuiri, în ciuda perpetuării tiparelor formale.

Nu putem, însă, „intra” în studiul barocului românesc fără să semnalăm una dintre cele mai importante caracteristici ale vârstei istorice cercetate, cu importante consecințe în vizualitatea românească a orei – internaționalizarea, practica unui cosmopolitism care favoriza contactele pozitive între oameni, idei și culturi. Și este locul potrivit să atragem atenția, aici, asupra „internaționalismului dinăuntru”, al domnilor din cele trei ținuturi locuite de români care fac schimb de „edificii-ambasadori”, poate semne ale bunăvoinței de moment, dar în mod cert manifestări ale unor legături spirituale cărora li s-a oferit, acum, prilejul de a se manifesta (Mihai Viteazul ridică biserici în



Transilvania – la Ocna Sibiului și Făgăraș, Vasile Lupu zidește biserica Stelea, în Țara Românească, dar și o biserică a Sf. Vineri la Liov, în Polonia; Matei Basarab construiește la Soveja, în Moldova, dar și la Porcești sau Hunedoara, în Transilvania sau la Vidin, Sviștov sau Sf. Munte – Florea, 2007: 232)

De altfel, relativ la această chestiune a „metisării culturale” avant-la-lettre – și putem privi următoarea frază ca descriere a unei culturalități specific-baroce care nu a ținut deloc seama de limite geografice sau spirituale și căreia unele dintre personalitățile culturale pe care ni le revendicăm au aparținut cu integral „drept de cetate” – Germain Bazin (1970: 7) observă:

Greutățile călătoriilor, în această epocă, nu restrâng numărul lor; faptul că se efectuează cu încetineală contribuie la o cunoaștere mai aprofundată a țării străbătute. (...) Începând cu sfârșitul secolului al XVII-lea, este un lucru de la sine înțeles că orice om cultivat trebuie să-și desăvârșească educația efectuând o călătorie prin toată Europa, care-i va permite să vină în contact cu diferitele forme de civilizație pe care le-a zămislit aceasta; principi și burghezi, viitori monarhi străbat drumurile, vizitează orașele, solicită să fie primiți la diferite curți.

Ancorat în spiritul expediționar al vremii se dovedește exemplul spătarului Milescu (1636-1708), cancelar al prințului Gheorghe Ștefan, mare aventurier care ajungea să cunoască până și Împărăția Chineză, ca ambasador la Țarul Mihail al Rusiei, cu un destin personal absolut spectaculos și cel dintâi autor al unei scrieri „românești” tipărite la Paris (1669, *Ecrit d'un seigneur moldave sur la croyance des grecs*)...

Aparte de situația în care în cultura noastră sunt acceptate, acum, influențe aproape directe ale modelelor străine, dovadă certă a maturizării societății și spiritualității autohtone, în cel puțin patru alte cazuri cultura și civilizația locală vor iradia prin exemple sau consecințe asupra ținuturilor învecinate, și nu numai, așa cum deja începusem să arătăm mai sus. Marele om bisericesc și nobil cărturar Petru Movilă, călugărit la Kiev (și care, ne spune Panaitescu, 1996: 14,

nu va uita niciodată să adauge numelui său titlul de „fiu al Domnului Moldovei”),

care se înconjoară, i-o reproșează un adversar, de „servitori moldoveni”, dar care dezvoltă o alianță politică cu protestanții din Polonia (Panaitescu, 1996: 60), integrează Țara Românească și Moldova în aria de pătrundere a tiparului rutean, de mare calitate și forță în epocă, înființează un Colegiu rutean în Iași și compune (în latină!) mărturisirea



Decorație sculptată (Palatul Brukenthal) care suprapune unui capitel de gust corintic o ghirlandă care punctează continuitatea pe verticală a clădirii.



Detalii ale ansamblului baroc din Piața Unirii din Timișoara – cupola bisericii și partea superioară a Monumentului Sfintei Treimi. Imaginea plastică, în ciuda realizării atente, este una tributară „regionalismului” de modă rurală care formatează bisericile perioadei din zonele liminare deținute de catolicism.

de credință ortodoxă adoptată după Sinodul de la Iași, din 1642, urmată de apariția imediată a unui *Mic Catehism de credință*.

Să ni-l amintim, apoi, pe Lupu Coci, personaj mult mai binecunoscut pe scena istoriei ca Vasile Lupu, de a cărui autoritate se leagă ultimul mare sinod pan-ortodox, mai sus-amintitul Sinod de la Iași. Pe plan cultural-ideologic, noul bazileu sprijină puternic aducerea tipografiei grecești de la Liov în Moldova, poate cu planul discret de a

tipări în Moldova o ediție a originalelor grecești ale legilor bizantine (Panaiteescu, 1996: 72).

Pravila lui Vasile Lupu va înfăptui (...) pentru prima dată unitatea legislativă a celor două țări române.

(Dobjanschi – Simion, 1979: 21)

și nu ezită să se alieze, prin căsătoria ficei sale, Maria, cu ducele Janusz Radziwill, cu Polonia (o altă fiică, Ruxandra, este destinată unei importante alianțe cu casa ambadorului Veneției; căsătoria, însă, eșuează în favoarea unei alte „alianțe maritale” cu fiul hatmanului cazac Hmielnițki).

Constantin Brâncoveanu este elevul școlii grecești la Padova, unde, ne spune Florentin Popescu (1976: 21)

...urmă cursuri de logică, filozofie, fizică, matematică și astronomie. Timp de doi ani, cât stătu aici, lungi și frumoase și pline de curiozitate vor fi fost ceasurile în care se va fi aplecat peste scrierile lui Homer, Aristotel, precum și ale lui Lucian, Virgiliu, Horațiu, Terențiu, Marțial și ale celorlalți filozofi și scriitori pe care – știm din însemnările lui – și-i cumpărase și-i avea în Bibliotecă.

iar Antim Ivireanul, călugărul georgian chemat pe la 1690 în Țara Românească de Vodă Brâncoveanu spre a fi egumen, episcop și mai apoi mitropolit, se face la rândul-i purtător de credință și cultură nu doar bisericească înspre și dinspre Țara Românească.

Peste toate acestea, însă, se întinde încrengătura de relații europene pricinuită de repetatele încercări de salvare a măreției Bizanțului de către domnii Țărilor Românești, rămași în chiar aceste vremuri, după cum ne spune Iorga în faimoasa lui operă *Bizanț după Bizanț* (pp. 166-167) singurii protectori și susținători ai ortodoxiei.

Detaliu din Alixândria, una dintre cele mai lecturate „cărți” ale vremii. De un interes aparte, specific gustului baroc pentru exotic, senzațional și monstruos ni se par insectele gigantice cu chipuri umane.







Decorație animalieră sculptată de la biserica Trei Ierarhi. Remarcabile ni se par, pe de o parte, sinteticul imaginii, care amintește sculpturalul modern, ca și subiectul figurat – este vorba despre capul de bour din stema Moldovei.

Și nu numai atât. Tot de un spirit al internaționalizării, al „ecumenismului cultural” ar ține și prezența, pe tronul Moldovei, a unor domni de origini alogene – să-i amintim pe Despot vodă, pe Gaspar Grațiani, pe Miron Barnowski, chiar pe Vasile Lupu, „coborât” dintr-o familie cu presupuse rădăcini albaneze; de prisos să mai spunem că după 1711 domniile străine se multiplică semnificativ pentru ambele țări, contribuind masiv la permeabilizarea culturii și civilizației locale.

Pentru boierii valahi sau moldoveni, jumătatea secolului XVI anunță deja erodarea atributelor domnești „clasice” și confirmă o stare demult existentă în toată lumea anilor 1520-1550 - lumea se schimbă, temeiurile felului de a fi se rescriu. Apar „oamenii noi” și, odată cu ei, o lume a tuturor posibilităților, de negândit cu un secol înainte și în care, după formula memorabilă a lui Răzvan Theodorescu, se produc

însemnate mutații în câmpul vizualității determinat de ceea ce pot fi socotite, deloc paradoxal, noutățile atașate tradiției, operând constant și tenace, între 1750 și 1850 mai ales, asupra modului românesc de a vedea.

(\*\*, Istoria...1984: 8)

La finele Evului Mediu, spune indirect savantul, se conturează o nouă forma mentis.

O forma mentis dispusă, înainte de toate, să accepte inovația ca valoare, să primească descoperirile (să nu uităm că doar câteva decenii ne despart de momentul 1492, cel al aflării Noii Lumi) și, odată cu ea, valorile propuse de aceste noi ținuturi sau realități care nu o dată trec în prezențe mitologice (Eldorado, inorogul...). Ar fi, fără îndoială, cât se poate de util de identificat motivele pentru care, exact în acest interval temporal apare goana după bogăție paralel cu expunerea ei, ca și cum posesorii obiectelor ar realiza natura strict temporală a posesiunilor și, ca atare, le-ar consuma ca și cum le-ar împărtăși - viziunea e dominată, desigur, încă, de o aură sacră, poate ușor sacrificială, însă realitatea serbărilor galante sau a festivităților orgiastice este de netăgăduit (să observăm doar corolarul, adesea numit, dar se pare, înțeles doar emasculat, al ideii de beție a simțurilor care nu o dată s-a atașat sensibilității și exprimării baroce).

Ideea de Gloria Mundi pare cel puțin să o dubleze pe aceea de Gloria Dei: boierii Moveniști investesc importante resurse pentru desăvârșirea într-o împodobire a Mănăstirii Mitocului Dragomirnei sau a Suceviței, acolo unde au apărut acele strălucitoare epitafuri/broderii, vestitoare de rang boieresc sau domnesc, alături de care vor sta cu cinste și alte însemne ale noii sensibilități, după cum nu e nicio îndoială că Vasile Lupu nu va fi cheltuit numai de dragul unei imperialități discutabile însemnatele

cantități de aur și lapislazuli de pe pereții ctitoriei sale. (Ca mărturii că intențiile de mărire ale domnitorului Moldovei vor fi depășit cu mult însuși rangul său boieresc, mai apoi domnesc, nu putem să nu observăm considerațiile făcute, pe rând, de Miron Costin sau de călugărul diplomat Bandini, legate de „hirea înaltă și împărătească, mai mult decât domnească” a voievodului sau de „majestatea împărătească” cu care acesta se înfățișa – în Dobjanschi-Simion, 1979: 8; chiar dacă referirea la unele ritualuri de

curte de tipul Versailles lipsește aici, o altă mărturie a lui Bandini vorbește mult mai explicit despre „alaiul de intrare și de ieșire al Domnului, plin de strălucire”).

Și încă. Evident că puterea (ori, pur și simplu reputația) unui împărat va fi fost mult diminuată la margine de Imperiu – ca atare, declarațiile sale de autoritate vor fi fost oarecum controlate, estompate (vezi Cetatea Alba Iulia, vezi cele câteva monumente din Timișoara și împrejurimi). Dar voluptatea de a afirma unele semne de putere și, am spune, și de confort, nu se poate dezice de stigmatul crizei care o generase – criză care pentru spațiul moldo-valah înseamnă trecerea de la medieval la modern via recuperare bizantină, completată de obligatoria observație că această modernitate

nu (este) opusă tranșant evului mediu, ci (este) născută din el.

(Theodorescu, 1980: 123)

Pe de altă parte, să nu uităm – cultura noastră, atâta câtă va fi fost la 1600, se poate defini deja ca particulară, prin resurse, dar și prin modalitate proprie de a re-formata aceste „izvoare”. Așa cum vom vedea mai departe, vom avea reacții baroce într-o absolută sincronicitate cu vestul european, aparent din nicăieri și din nimic, vom fi în stare să modelăm un monument de tipul Dragomirnei, a cărui zveltețe și apetență pentru decor vor crea o linie arhitectonică de gust baroc într-un ținut moldav care nu promitea nimic de acest fel. Vom genera, iarăși aproape din nimic, prima artă „protonațională”, brâncovenească, propunând o atitudine de reverență către stilul bizantin, din



p. 40

Epitaful lui Simion Movilă.

Dacă prin bogăția ornamentală, încercarea de stilizare și prezența crinilor el poate trimite la gustul baroc pentru fast și imperial, portretul și atitudinea personajului sunt în continuare convenționale și tributare bizantinului.

revizitarea căruia se vor naște, așa cum vom vedea mai jos, opere de artă desigur nu comparabile ca suport teoretic, amploare și vizibilitate cu cele din spațiul vest-european, însă pe alocuri poate mai bogate ca semnificație, mai aproape de uman, de un gestualism „așezat” care preamărește/sărbătorește omul într-un sens parcă metafizic, detașat de amăgirea puterii lumești (poate conștienți fiind că această mărire „ține cât o clipeală”).

Cercetând semnele acestei crize multiple a vremii, am risca să spunem că nu ni se pare deloc întâmplător faptul că primul document scris pe aceste plaiuri (*Scrisoarea lui Neacșu către Hans Benkner*, judele Brașovului, 1521) datează tocmai din această epocă - tulbure, dar adăpostind mari promisiuni, a stingerii omului medieval... În fond, nimic mai potrivit, în ce ne privește, ca elocventă sugestie a prezenței sensibilității baroce pe aceste plaiuri decât evidența temei fortuna labilis și evocarea perisabilității condiției umane: e o lume atinsă de instabilitate și vertij, unde susul poate deveni oricând jos, iar granița dintre lumi sau stări -adevăr și înscenare, viață și spectacol, realitate și vis este permeabilă, nu rareori tragicomică, oricând posibilă. Ca o paranteză

Broderia reprezentând-o pe Doamna Tudosca face deja legătura dintre hieratismul „clasic” postbizantin și portretul dominat de viu al epocii baroce.







Portalul Sf. Mihail, Cluj. Detaliul considerat tipic expresivității baroce, al craniului, ilustrează tema „memento mori” a „deșertăciunii lumești”.

confirmând unitatea întru modernitate a Țărilor Române cu Europa, să notăm că în chiar anul ridicării Dragomirnei, 1609, Shakespeare scrie sonetul *Când voi fi mort*, din care cităm:

Când voi fi mort, să plângi doar cât vor bate  
Tânguitoare, clopotele mari  
Vestind că schimb o lume de păcate  
Cu lumea viermilor și mai murdari.  
(în Eco, 2007: 69)

Ca simple coincidențe – dar cât de grăitoare pentru ilustrarea stării de fortuna labilis, atotstăpânitoare peste vreme! – să evocăm numai binecunoscutele destine ale marilor voievozi Mihai Viteazul sau Constantin Brâncoveanu: cel dintâi împlinește dezideratul esențial al românimii, cel de Unire, dar în foarte scurt timp sfârșește decapitat, pradă unei uneltiri,

și rămaseră creștinii, și mai vârtos Țara Românească,  
săraci de dânsul.  
(Ortelius, în Ștefănescu, p. 24)

cel din urmă ajuns pe tron aproape împotriva voii sale și trimis la moarte exact atunci când părea să fie aproape sigur de bunăvoința Înaltei Porți. (Numeroasele exemple de asasinate politice comise în țară în acele vremuri sunt atent urmărite de Ștefănescu într-o lucrare omonimă și ele pot lămurii cu mare ușurință foamea de viu și demonstrarea excesului de viu al contemporanilor).

Versurile lui Miron Costin (*Viața lumii*), scrise peste doar câteva decenii, între 1673-1675, diferă prea puțin de lamentația shakespeariană:

Născându-ne murim; murindu, ne facem cenușă.  
Dintr-această lume trecem ca pentr-o ușă.  
Astăzi mare și puternic, cu multă mărire;  
Măine treci și te petreci cu mare mâhnire.  
În lut și în cenușă te prefaci, o, oame.  
În viiarme, după care te afli în putoare.  
(în Negrici, 2004: 149)

Conacul din Florești, arhitectură  
1900 citând vizualul baroc. Detaliu  
de cartuș heraldic cu îngerul  
sprijinind stema. Din nou vizibilă  
stângăcia atitudinii personajului-  
copil, în ciuda reușitei portretistice.

p. 45

Coloanele geminate ionice,  
împodobite cu ornamente vegetale,  
susțin scutul pe care se află coroana  
și alte însemne de aparat.



Căci, în esență, despre această nouă sensibilitate în erupție, desigur marcată de nevoia compensației, va fi vorba în toate manifestările locale ale spiritului baroc: o lume nobiliară, erudită, permeabilă și cosmopolită își revede și își rescrie fundamentele religioase și laice la (pe)trecerea într-o altă mare clipă a istoriei. „Scrierea” e una „de prag”, privind și dincolo, și dincoace de canat...









# Criza ce ne-a cuprins...

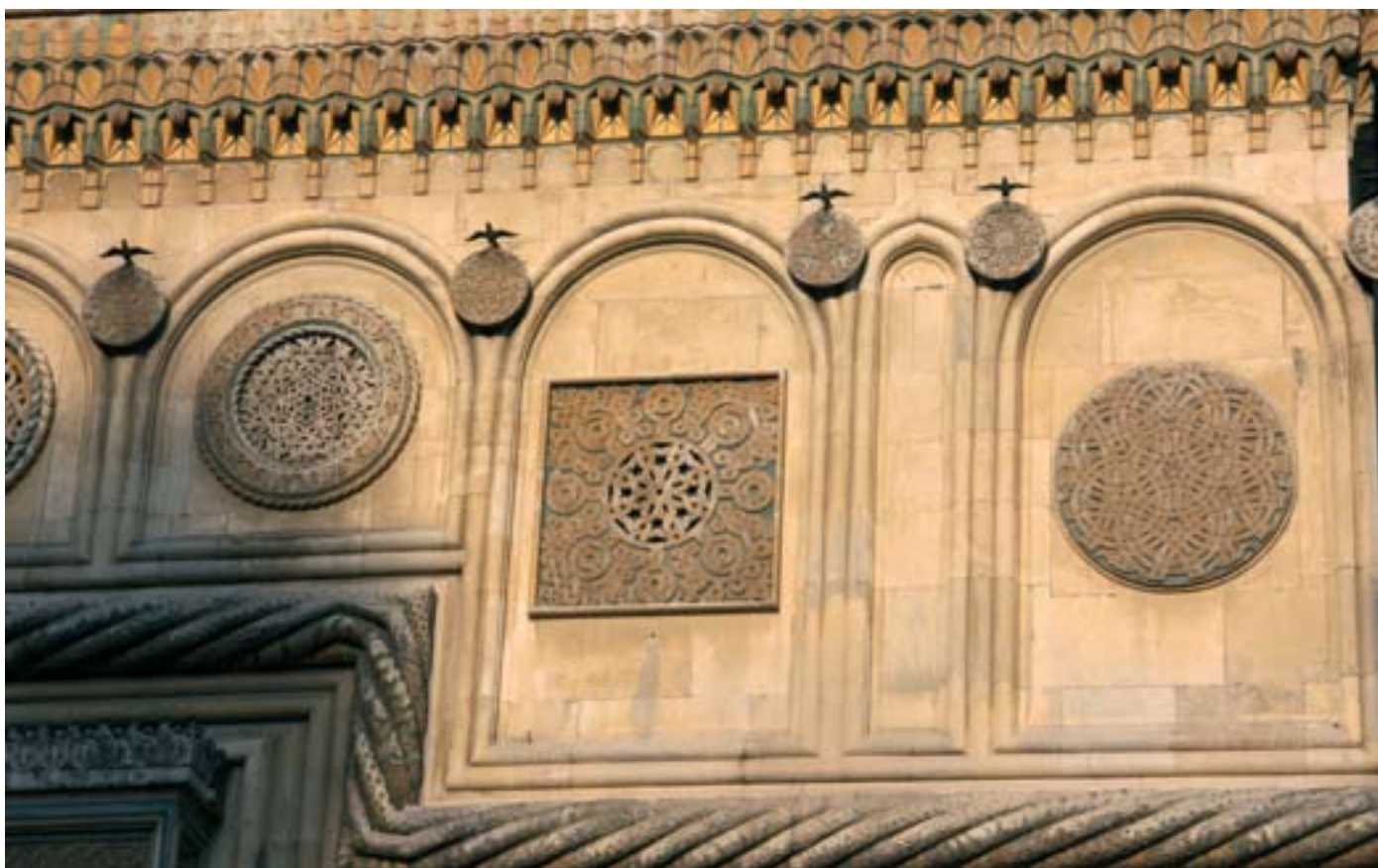
## Țara Românească

Aici, în sudul țării, o „marcă” a barocului, ridicată în piatră, via de peste un secol - sugestia pe care dorim s-o păstrăm via Edgar Papu este că un pre-sentiment al dezlănțuirilor baroce este deja enunțat de torsiunea celor două turle de pe pronaosul Mănăstirii Curtea de Argeș (1517), afirmație susținută de emfaza dispunerii icoanelor din pronaos într-un fel de „casă în casă” a Domnului. Să ne reamintim: la origini, douăsprezece coloane (figurându-i pe cei 12 Apostoli) prindeau între ele douăsprezece icoane pictate pe ambele părți ce închideau, astfel, un soi de a doua „sfântă a sfintelor” în care, dacă nu se va fi simțit resfințit sau renăscut pe temeiuri religioase, trebuie că omul va fi fost cu totul răpit cel puțin de forța acestei îndoite manifestări, în care potența imperială era reconfirmită de sublimarea estetică și confirmarea religioasă:

Rostul acestei dispoziții neobișnuite a pronaosului nu poate fi înțeles decât dacă ținem seama și de amenajările interioare ale încăperii. Așa cum reiese dintr-o serie de izvoare, contemporane și ulterioare, în spațiile dintre coloanele ce susțin baza turlei se aflau, de la început, icoane mari cu două fețe, ferecate în argint, ce aveau deasupra arce sau baldachine (probabil de lemn) sculptate și poleite, iar dedesubt strane. Accesul în spațiul dintre coloane se făcea prin arcada situată în ax (...) lăsată liberă, iar trecerea spre naos, printre cele două coloane corespunzătoare de pe latura de est, legate între ele (...) printr-un arc fără rol funcțional – menit să formeze însă un ancadrament cu rol pur decorativ – sub care atârna (...) o mare dveră pe care era brodată cu fir de aur „Adormirea Maicii Domnului”, hramul bisericii.

(\*\*Istoria..., 1968: 245)





Biserica Mănăstirii Curtea de Argeș și alte însemne ale schimbării de gust și paradigmă mentală și estetică: porumbeii de care altădată erau agățați clopoței sunători, oramentica de sub cornișă, discurile ceramice mult dimensionate comparativ cu cele medievale.

Să nu ne oprim a spune, legat de această epocă aparent a tuturor posibilităților, că nu de puține ori icoana singură a unei biserici însemna un susținut efort venit din partea comunității – și, iată, suntem aici, între 12 icoane mari, ca într-un fel de cort al mărturiei redivivus, element esențial al unei scenografii care își propunea (socotim că citatul anterior este revelator în această privință) să transforme spectatorul credincios medieval într-un actor parte a noii procesiuni „imperial-religioase”.

Să mai notăm, nu în ultimul rând, și celelalte accesorii ale măreției domnești „scoase la rampă” de Mănăstirea Argeșului – ediculul pe patru coloane de la intrare (= aghiazmatarul), cu dantelăria lui de piatră, retorica decorativă a fațadelor sau brâul de ove străjuite de porumbei și clopoței dauriți care vor fi vestit, atunci, nu doar orele ceaslovului, dar și marea oră a domnului pământesc. Această retorică emfatică în slujba credinței, indiciu al unei „prime intenții de universalizare” face evident faptul că în ciuda

Biserica Mănăstirii Curtea de Argeș, cea dintâi clădire autohtonă în care, în torsiunea „dansantă” a turelor, au fost văzute semnele unei noi sensibilități, cert diferită de cea bizantină.

oricăror depărtări geografice, confesionale sau culturale de marea explozie de atunci a Bisericii Catolice, aparatul demonstrativ al ortodoxiei este, cel puțin în componentele aici amintite, deloc departe de spiritul entuziast și filantropic, demonstrativ, însă totodată apropiat-uman al artei baroce și al noii spiritualități care stătea să se nască. În timp, Curtea de Argeș va „naște” un număr de replici, fiecare dintre acestea încercând să readucă în actualitate „clipa măririi” de la începutul secolului al XVI-lea – biserica Radu-Vodă din București, biserica mănăstirii Tismana, biserica mănăstirii Hurezi ș.a.; însă niciuna din ele, nici măcar Catedrala Episcopală din București, de la jumătatea secolului al XVII-lea, nu vor mai atinge coerența magnifică a gestului de „început de țară”.

Destinul împlinit al vârstei baroce în viitoarele Principate Române va vedea, însă, marile realizări abia spre finele secolului al XVII-lea și în prima jumătate a celui de-al XVIII-lea.

Cel dintâi debutează, așa cum am amintit deja, cu prima Unire, vârsta unor mari mișcări și prefaceri politice în mai toată Europa (pentru a oferi cititorului ocazia unor corespondențe, să aducem aminte că anul 1600 este, în lumea catolică, anul condamnării și arderii pe rug a lui Giordano Bruno); pe planul local al istoriei artei, noul secol începe cu înălțarea Bisericii și a Mănăstirii Dragomirna (1607-1609), pregătire, dacă putem

Baldachinul din fața intrării în biserică. Probabil utilizat pentru ritualul botezării, corpul construit are o certă înrudire cu plastica decorativă musulmană a perioadei.









Biserica Mare a Mănăstirii  
Dragomirna. Monument unic,  
neprevădit, dar nici continuat  
în țară de vreo altă construcție  
asemănătoare ca amploare și sens al  
fastului demonstrativ, remarcabil  
pentru eleganța volumetrică  
și pentru silueta rafinată.

spune astfel, a viitoarei expansiuni de sensibilitate și filantropie care va fi ctitoria noului  
bazileu Lupu – am numit Trei Ierarhii Iașilor (1637-1639).

Nu poate fi trecut cu vederea, însă, deceniul de domnie al lui Șerban Cantacuzino,  
care trebuie reținut dacă nu pentru eleganta și rafinata Biserică a Doamnei, cel puțin  
pentru importanta ctitorie a Cotrocenilor. În opinia lui Florea (2007: 233), două serii  
de elemente ale acestei biserici anunță noul stil muntenesc (=brâncovenesc), primele  
referitoare la performanța arhitecturală, cele din urmă dând seama despre o mutație  
sesizabilă pe planul decorativului:

...grija pentru proporții, raportul fericit dintre înălțime, lățime și lungime,  
raportul dintre coloanele pridvorului și suprafața de fațadă de la arcade până la  
cornișă, ceea ce-i conferă monumentului un aspect de zveltețe pe care nu-l aveau  
edificiile din epoca lui Matei Basarab. O altă tendință, incipientă la Cotroceni  
și care va dobândi amploare este grija pentru punerea în valoare a motivelor  
ornamentale.

Fără a excela în forțarea originalității, deceniile de mijloc ale secolului se vor dovedi,  
totuși, productive din punctul de vedere al abundenței exemplurilor artistice încheiate,  
pentru Țara Românească, acolo unde, sub Matei Basarab (1632-1654), se știe acum,  
creația artistică a fost dublată de o vastă campanie de „restaurare” a mai vechilor edificii  
de cult, urmare a cutremurului de la 1628; dincolo de hotare, și Vasile Lupu îngrijește  
un număr de biserici aflate în suferință.

Să amintim câteva dintre ctitoriile importante ale domnului Țării Românești: Arnota,  
Plătărești, Căldărușani, Biserica Patriarhiei din București, biserica Sf. Gheorghe din  
Pitești. Punctele de originalitate ale acestor edificii, în genere îndatorate modelului  
eclezastic tradițional sunt, apreciază Florea (2007: 230-231) apariția turnului clopotniță,  
de regulă bogat ornamentat și, pe de altă parte, prezența constantă a pridvorului  
deschis, cu arcade și coloane din cărămidă. Relativ la acestea, putem doar observa că  
ambele spații semnalate sunt locuri ale inovației, prezențe „dialogale”, invitative și că  
ele reprezintă, practic, o „ieșire” a edificiului bisericesc către lume (principiul baroc al  
coabitării spațiului real cu cel artificial fiind verificat, și aici, fără vreo dificultate).

Înaintemergătorii artei brâncovenești rămân, însă, operele arhitecturale ale lui Șerban  
Cantacuzino, Biserica Doamnei (1683) și mai ales, așa cum sugeram mai sus, Biserica  
Mănăstirii Cotroceni. Sunt monumente unde pot fi identificate trăsături care țin în  
mod evident, printr-o suită de elemente, de „pregustarea” sublimului, de evocarea

Biserica Crețulescu, București,  
monument de arhitectură  
brâncovenească - detaliile proprii  
stilului se regăsesc mai ales la nivelul  
decorației și al sculpturii pridvorului.

grațiosului, de inserția unor date estetice în programul religios (monumentalitatea spațiului, echilibrul decorativ, sensibilitatea față de tactil și vizual, urmele unei atitudini personale ce scapă, oarecum, dogmaticului religios). În liniile ei principale, marea sinteză brâncovenească este anunțată.



## Moldova,

ținut în care a putut fi identificat

un aspect stilistic prebaroc, aparținând de fapt manierismului internațional al Europei centrale, dar într-o variantă a cărei absolută originalitate rezidă în caracterul lui ortodox, postbizantin.

(Theodorescu, 1990: 35)

Turla Bisericii Mari a Mănăstirii Dragomirna, cu o densă decorație sculptată (numeroase ornamente sunt de ordin floral) se compune din 8 laturi, fiecare „încununată”, în partea superioară funiei împletite, de câte 3 insemne punctiforme. Rezultă o coroană de 24 de puncte ceramice a cărei semnificație este, pentru moment, necunoscută.



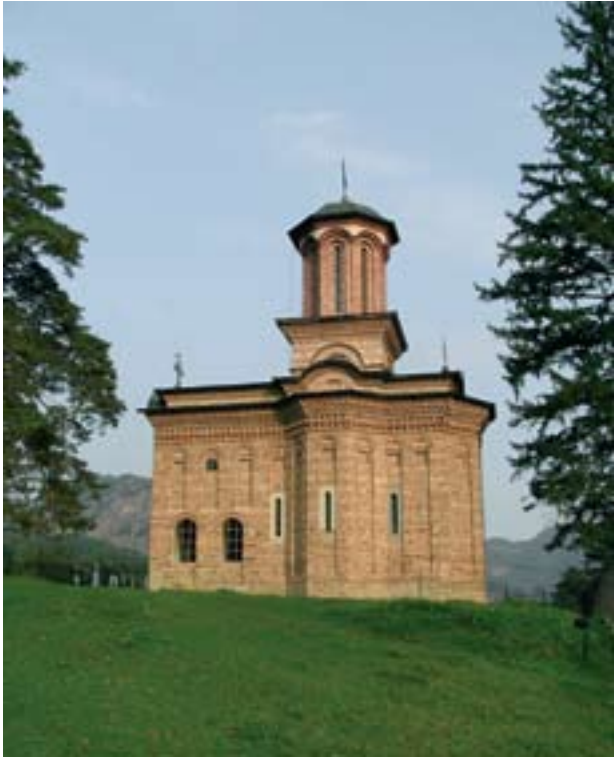
se va resimți puternic de pecetea bisericii Dragomirna,

atât de insolită cu rapelurile ei goticizante, cu al ei contrast căutat între partea inferioară, golită de decor și vibrația, întotdeauna mai complicată, a părților superioare culminând cu abundența decorativă a turlei sculptate cu motive geometrice și elemente vegetale geometrificate, cu – în fine – rețeaua de nervuri de piatră profilată, atât de dinamice, agitate, imprevizibile, chiar fantastice, sugerând o ireală fugă către înalt, cu ascensiunea progresivă a spațiilor interioare către altar, cu contrastul între – pe de o parte – portic și nartexul a cărui albeață a zidurilor



este vibrată de nervuri și – pe de altă parte – nava și sanctuarul strălucitoare în haina lor de frescă.

(Theodorescu, 1990: 35)



La drept vorbind, e cu neputință de găsit în arhitectura sacră a Țărilor Române un exemplu măcar comparabil cu Dragomirna – ca planimetrie, ca dinamică a spațiului intern, ca mod de a gândi și crea decor (ca gest întemeietor, am putea afirma că monumentul își are pandantul într-o altă capodoperă la fel de singulară, în felul ei – biserica de la Curtea de Argeș; ar fi injust, totuși, să nu semnalăm, ca o „premoniție întru verticalitate”, și elansarea neobișnuită a micii zidiri a bolniței Coziei, 1542). Un simț al verticalității neobișnuit, care până acum lipsise în cumintea artă a zidirilor cultice locale își face apariția, însoțit de un gust aproape ireprimabil pentru tactil, pentru vizual și pentru grandoare, pentru nemaivăzut. Poate ca împrumuturi, poate ca simple similitudini, unele din trăsăturile ctitoriei lui Crimca vor migra la alte biserici moldovene – brâul de tip funie răsucită, decorația sculptată, ancadramentele de gust renascentist. La Iași se clădește, la 1625, originala și, totodată, strania biserică-moschee, cu turlle rotunde, dedicată Sf. Sava - însă un real simț al sintezei decorative care să depășească

În ciuda dimensiunilor ei liliputane, bolnița Mănăstirii Cozia evocă prin eleganța ei monumentalitatea Dragomirnei. Ambelor edificii le este propriu un aer de chivot, de orfevrărie lucrată în tectonic.

Dragomirna nu vor mai dovedi decât Trei Ierarhii lui Vasile Lupu.

Mărturia călătorilor-cărturari Paul din Alep și Evlia Celebi, care se vor uimi de frumusețea nemaivăzută a Trisfetitelor, sunt elocvente pentru măreția și splendoarea acestui altfel de lăcaș de închinăciune și ecou lung al Dragomirnei care, fără îndoială, va fi depășit cu mult statutul de simplă biserică.

Paul din Alep descrie clădirea în aceste cuvinte:

În întregime din piatră fășuită, iar pe dinafară este toată sculptată cu o măiestrie artistică ce uimește mintea. (...)

Toată lumea spune într-un glas că nici în Moldova, nici în Țara Românească și nici la cazaci nu este vreo biserică comparabilă cu aceasta nici prin podoabe, nici prin frumusețe, căci ea minunează lumea celor ce o vizitează.

La rândul-i, Evlia Celebi (arab, deci, se poate socoti, demult deprins cu filigranul decorativ al arhitecturilor islamice) își încheie a sa laudatio a obiectului arhitectural astfel:



Imagine aeriană a Bisericii Trei Ierarhi din Iași. Din nou prezent acel sens al „bijuteriei de piatră”, de această dată mult accentuat de pielea de decorație fină ce îmbracă monumentul.

...(biserica) nu poate fi descrisă nici cu graiul, nici cu pana. Fiind clădită de curând, pietrele de marmură strălucesc și scânteiază... parcă ar fi frunzele de pe un pergament luminat. Pe pietrele făcute ale pereților exteriori ai acestei biserici se află, ca podoabe, figuri și înflorituri. Îndeosebi înfloriturile de pe o piatră sunt astfel încadrate în ornamente săpate cu discuri de soare, cu împletituri de linii,

cu dantele de piatră și cu inscripții ornate, încât cel care le privește rămâne uimit de felul cum meșterul sculptor a cioplit marmura cu dalta sa. (...)

Pentru ridicarea acestei biserici s-au cheltuit zece tezaure egiptene.

(Theodorescu/Oprea, 1979: 27-28)



Detaliu al decorației sculptate a Trei Ierarhilor. Studiile indică o echipă de meșteri georgieni care ar fi lucrat la această dantelărie, însă o contaminare cu motive sau modalități de lucru apusene, dar și orientale, este foarte posibilă.

Correspondența spirituală și gestuală a mărturiilor citate cu aceea a unui alt mare călător, Gavril Protul, și el uimindu-se în fața unei alte ctitorii de gust baroc din secolul trecut, Biserica Mănăstirii Curtea de Argeș, ne scutește de orice alte comentarii:



Și așa vom putea spune (despre biserică, n.n.) cu adevărat că nu este așa mare și sobornică ca Sionul, care îl făcuse Solomon, nici ca Sfânta Sofia, care o făcuse Justinian Împăratul, iar ca frumusețe este mai predeasupra decât acelea.”

(în Papu, II, 1977: 259)



Biserica Trei Ierarhi, Iași.  
Detalii ale registrelor sculptate  
– în ciuda abundenței lor și  
a clarității lor estetice, aceste  
registre nu sparg niciodată  
unitatea fondului arhitectural.

Desigur, Vasile Florea (2007: 223) are dreptate să considere că Dragomirna nu a făcut școală ca model, ca tip de arhitectură. În ce ne privește, însă, întrucât nu dorim să observăm succesiunea de spații zidite care puteau construi o descendență tipologică a modelului numit, ci doar continuitatea, eventual amplificarea unei stări de criză „de supraprodus” relativ la decorativismul festiv baroc, putem observa evidenta efflorescență a acestuia pe filiera Dragomirna – Trei Ierarhi – Golia. Să rememorăm, prin urmare, „evoluția” beției ornamentale pe linia indicată, Dragomirna – Trei Ierarhi, monumente alături de care ne simțim datori să mai adăugăm Biserica Golia, chiar dacă sorgintea ei formală este diferită:

Biserica Golia, Iași, considerată una dintre clădirile cele mai îndatorate stilului și gustului baroc.



„dintre monumentele moldovenești, (Golia) are pentru fațade cel mai clar aspect baroc”, crede Voitec-Dordea, (2000: 327); Florea, (2007: 225) are aceeași părere, în vreme ce Răzvan Theodorescu, (1990: 38), indică descendența aparatului decorativ în

barocul clasicizat al unei Cracovii a micilor maștri italieni.

Nici bogăția apartine a Goliei nu scapă lui Paul din Alep:

Biserica este foarte frumoasă. (...) Acolo se află o veche și miraculoasă icoană a Maicii Domnului încadrată de 24 de rozarii... Dinaintea icoanei sunt candelă de argint ce ard încontinuu. În fața ușilor sanctuarului sunt 4 candelabre de bronz, mai frumoase și mai strălucite decât aurul, lucrate în Danemarca (Danzig, n.n.) și plătite, se zice, cu greutatea lor în argint.

(în Dobjanschi-Simion, 1979: 46)

Iată, așadar, marcă inechivocă a „europenizării întru modernitate” a Țărilor Române, cum la Iași se întâlnesc și conviețuiesc fără nici o opreliște sau supărare urmele barocului postbizantin și însemnele evidente ale decorativismului baroc central-european.

Situația nu este nici pe departe una singulară, fie și la acest început timid de modernitate. Pictura Dragomirnei mai ține încă, în ciuda fragmentării ei date de inedita compoziție







În Moldova încă tributară datinilor medievale, mai ales în ceea ce privește canonicul ortodox, Biserica Golia se împodobește în același timp cu ornamentică occidentală (vezi capitellurile), dar și orientală (vezi trilobii, vezi plastica bolții stelate).

spațială, de o așezare încă tradiționalistă a scenelor, de un pattern medieval al operei de artă sacră, chiar dacă roșul rusesc mai „sparge” unele zone; odată cu 1700, dar mai ales după 1716, data supunerii Moldovei stăpânirii fanariote, nu puține vor fi ocaziile în care Moldova va îmbrățișa barocul de expresie rusească, mai bine-zis ucraineană (îndeosebi în icoanele împărătești, unde tronurile daurite și individualizarea personajelor se operează în manieră pro-occidentală și, pe de altă parte, în ceea ce privește decorația sculptată a iconostaselor).

Laicul îmbracă, încă, veșmânt religios - tot în acest câmp al artei sacre vor putea fi identificate numeroase și consistente semne ale unui baroc de „tranziție”. Imposibil de gândit, până la 1609, de pildă, o broderie a cărei valoare estetică să o neutralizeze pe

cea clasic-religioasă, de aducere-aminte bizantină. Iată, însă, că din acoperitoarea de mormânt a lui Ieremia Movilă de la Sucevița, de „modă sarmatică”, ne privește un personaj cu totul deosebit de imageriile anterioare afectate memoriei; aparte de senzația de viu, de real, de carnal aproape pe care figurarea portretului ne-o oferă, trebuie să mai observăm că ceea ce pânza brodată ne aduce sub ochi este de-a dreptul un portret, un studiu de caracter:

Broderia este executată pe catifea roșie cu mătase, mult aur și argint și, de asemenea, cu perle. Sub aspect tehnic se relevă imediat ușoara proeminență a broderiei în raport cu fondul. Din punct de vedere stilistic este izbitoare tendința naturalistă care nu mai păstrează aproape nimic din tradiția bizantină. În atitudinea figurii se resimte mai curând o amintire a reliefurilor funerare din bisericile catolice și luterane din Transilvania și Polonia. Alături de domnitor, în costum de aparat și al cărui portret destul de vioi se vrea fidel, după cum susține inscripția de pe chenar, apar doi chiparoși care vor fi imitați ulterior pe numeroase lespezi funerare moldovenești.

(Vătășianu, 1987: 98)

S-a spus – și nu s-a greșit – că aici avem în față un cărmuitor al evului de mijloc care dorea prin chiar imaginea pe care ne-o dăruia după moarte să sugereze puterea, bogăția, fastul unui senior ajuns în scaunul domnesc (...).

(Theodorescu, 1980; 117)

Epitaful lui Ieremia Movilă. Portretul inechivoc și clar personalizat marchează evidenta depășire a canonului reprezentativ medieval și instalarea în modernitate.



Repetăm și subliniem, situație cu neputință de gândit o jumătate de secol mai devreme, ev în care o rafinată stilizare transforma portretul în simplă convenție memorialistică. Ca o paranteză anticipatoare, să spunem că faima celui mai mare pictor al Țării Românești de la sfârșitul secolului al XVII-lea, Pârvu Mutu, se leagă exact de genul portretistic, față de care nu mai are atitudine medievală (de tipul reproducere-serializare), ci adoptă o poziție modernistă, până la un punct chiar creatoare (personajele sale au trăsături și psihologii proprii, se individualizează).

Și în pictura Moldovei se petrec, în perioadă, mutații importante – cu atât mai mult cu cât comparația noii arte cu capodoperele picturale ale epocii abia depășite, a lui Petru Rareș, nu poate fi susținută. După consistentele domnii mușatine, evident că orizontul spiritual al vremii se schimbă. „Oamenii cei noi” nu mai aveau nici pe departe anvergura „străbunilor”, faptele unora dintre ei fiind dominate de interesul imediat, de respirația mică; ca atare, fiind concepute pentru clădiri simple, noile tendințe ale picturii evoluau cumva în răspărul mării unități stilistice anterioare, prima consecință fiind aceea că monumentalitatea ansamblului pictural se sfârșeamă, apar apoi derogările de la canon (corpurile prind carne, narațiunea aplatizează simbolicul) - viața laică amprentează decis simbolicul de altădată. Urmarea acestor semne fiind aceea că, încetul cu încetul, meșteșugul tradițional al zugrăvelii se pierde (printre ultimii meșteri locali numărându-se Nicolae Zugravul și Ștefan, lucrători la Trei Ierarhi ori Matei sau Grigorie, pictori la Golia sau Cetățuia), astfel încât se ajunge în situația de a fi chemați, pentru picturile bisericești din țară, artiști străini. Faptul că Trei Ierarhii Iașilor, cea mai importantă ctitorie a vremii, e „încondeiată” de zugravii ruși Pospeev, Iacovlev, Gavrilov și Nichitin ni se pare proba supremă a decăderii artei autohtone a picturii.

Principalele opere ale genului pot fi considerate, ca de altfel și în Valahia, portretele votive, despre care se poate afirma că preced, prin grija deosebită pentru redarea plastică a caracterului uman, pictura de șevalet. Barochizarea icoanelor se petrece în trei direcții: detaliile se aglomerează, compozițiile devin ample, dinamice, cu personaje numeroase, cromatica se resimte de prezența culorilor „naturale”, tari.

Cu totul altfel se va scrie istoria artei baroce moldave după intrarea sub autoritate fanariotă, la 1711. Evident că – dacă informațiile istoricilor români sunt corecte – nici vorbă ca acei 36 de domni care se succed la tronul țării să mai poată măcar năzui la realizările excepționale ale înaintașilor, datorită foarte scurtului răgaz „în funcție”.





Icoană a Maicii Domnului Hodighitria (Îndrumătoarea) de la Hurezi. Gustul baroc se face simțit mai ales în ornamentica tronului, bogat decorat cu volute „plăcute privirii”.

Politicește vorbind, faptul esențial pozitiv al acestei epoci a fost mai ales mutarea unora dintre domni de pe tronul unei țări pe cel al alteia, finalmente acest act conducând la „omogenizarea” familiilor domnești (Ghiculeștii, pe de o parte, Mavrocordații, pe de alta) și la „răspândirea” lor echitabilă pe tot teritoriul viitoarei României Mici, nemaivorbind despre consecințele de ordin spiritual și cultural pe care aceste permutări le-au avut. Chiar și în aria literelor, realizările ample sunt excepții – abia dacă Ion



Dublă ornamentală heraldică de la Biserica Golia. În timp ce în partea de jos poate fi descifrat capul de bour al Moldovei străjuit de doi lei, în cheia de boltă este figurată acvila bicefală cantacuzină.

Neculce, cu al său *Letopiseș al Țării Moldovei de la Dabija Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* (1743), mai poate călca pe urmele cronicarilor din secolul trecut.

Ca palid ecou zidit al strălucirii epocii anterioare, abia dacă mai putem menționa, în arhitectura civilă, unele realizări ce țin de programe de ordin secundar al arhitecturii „de priveală” – fântânile de la Sf. Spiridon și Golia din Iași, cea din urmă remarcabilă pentru scena sculpturală cuprinzând leul și scoica, dar și azi-dispăruta Fântână Filaret din București, chioșcuri, uneori pietre de mormânt cu un decor mai neobișnuit... Din păcate, numai legende sau vag documentate monumente mai pot susține, astăzi, în urma dezastrului comunist, gena unei locuiri nobiliare de gust baroc în foste conace





Detaliu de sculptură animalieră de pe peretele Bisericii Golia. Interesantă ca detaliu zoomorf, această prezență trebuie, fără îndoială, corelată simbolisticii de ansamblu a monumentului.

boierești din Bucovina și Moldova, așa cum o mai poate face moșia Micleștilor din apropierea Botoșanilor.

În fine, arta religioasă se recuperează fie în tradiția consacrată, unde nu mai apar invenții spectaculoase și îndelung admirate de mari călători, ci doar continuări palide ale acestora, bisericuțe cu minime detalii spectaculare, fie, pe de altă parte, se va trece direct în neoclasicismul bisericilor de gust occidental ca Lețcanii sau, în Țara Românească, Biserica Ghica Tei, semn că spre 1800 civilizația urbană occidentală triumfase asupra vechilor tradiții de memorie bizantină.





# Constantin Brâncoveanu – destin și stil

Cu o educație aleasă încă din copilărie,  
(când) a învățat carte grecească și latinească -  
ne spun Ionescu și Panait, 1969: 129; aceiași adaugă, mai apoi, faptul că  
tânărul „spudeu”, după ce studiază la Constantinopol,  
vizitează Veneția și apoi se instalează la Padova)  
marele voievod se vădește de tânăr mare amator de cultură, artă și știință.  
Să reținem ajutorul primit în formarea sa intelectuală de la rudele sale Cantacuzini și să  
observăm, din preferințele în materie de lectură, opțiunea pentru o educație „clasică”, dar  
și gustul pentru lectură, pentru filosofie și mai puțin pentru consultarea sau apropierea  
unei educații religioase prin livrescul strict specializat.  
Cu totul firesc, așadar, ca domnitorul să militeze pentru integrarea moșiei sale în marea  
cultură, printr-o opțiune care să exprime în același timp ideea de rang domnesc, de  
apărare sau slăvire a credinței, de culturalitate înaltă, de principiu dialogal „la lucru”. Să  
adăugăm acestor atribute și pe acela de aristocratic, care, după părerea noastră, face ca  
„barocul brâncovenesc” să fie, în detaliile sale, mult mai calm, mai relaxat, mai conștient  
de sine, am zice, decât opulența demonstrativă a bazileului moldovean Lupu. Și încă un  
lucru, extrem de important: stilul artistic dezvoltat de domn conținea germenii latenți  
ai unui naționalism incipient, fapt ce se va dovedi de mare importanță în opțiunea lui  
Mincu și a arhitecților locali pentru reluarea acestui filon local ca sursă credibilă pentru  
fundarea unui stil artistic național.  
Florea (2007: 219-220):



...acreditat ca stil românesc sau, după un interludiu neoclasic, ca stil neoromânesc, el (=stilul brâncovenesc, n.n.) va alimenta nevoia de soluții și forme a arhitecților ori de câte ori cumpăna va înclina în favoarea valorilor naționale.





Palatul Mogoșoaia, una din capodoperele stilului artei brâncovenești, în care gustul oriental pentru fast și tactil se unește cu cel occidental pentru „gustarea” naturii. Loggiile, de regulă socotite un împrumut italian, pot fi și o adaptare „high-class” a prispei locale, se pare o trăsătură perenă a arhitecturii vernaculare autohtone.

p. 66

Loggie din Palatul Mogoșoaia, a cărei balustradă este împodobită cu o decorație plastică excepțională. Ca spațialitate, să mai spunem că acum, spre 1700, se împământenește în arhitectura locală gustul pentru spațiile, intermediare, de tranziție.

Să mai notăm un amănunt cât se poate de simptomatic pentru noul spirit care, în lumina acestei observații, va mărturisi stadiul deja avansat al modificării către modernitate al unei forma mentis dominate în continuare de religios, dar, acum, sensibilă și la plăcerile acestei lumi. Poate pentru întâia dată în istoria artei locale, reședința domnească nu mai cuprinde o biserică în incintă – biserica de la Mogoșoaia se află, cât de important! în afara zidurilor de cetate. De altfel, așa cum am sugerat și mai sus, barocul este epoca artei care distruge supremația bisericii, a religiosului – dacă, în Renaștere, o oarecare aparență de religios sau mitologic fusese întotdeauna prezentă/păstrată în operele de artă, barocul s-a „consacrat” și prin numeroasele scene de gen care abundă în noua artă, printr-o preamărire a mundanului, lizibilă în peisaje sau naturi moarte adeseori desprinse de orice contextualizare alegorică, prin elogiul adus corpului uman ca biologic, ca naturalitate expusă, demnă de a fi admirată.

Să stăruim asupra cazului românesc. Dacă, la observațiile mai sus-indicate, vom mai adăuga geometria renascentistă în dispunere a edificiilor, dar cu totul barocă în spirit, din punctul de vedere al întrepătrunderii dintre construit și viu, dintre vegetal și artificial, dintre „apolinic și dionisiac”, va trebui să acceptăm că ne aflăm în fața uneia dintre cele mai relevante dovezi ale spiritului nou care pătrunsese în „cultura” acestor locuri, cel puțin în spiritul persoanelor cultivate.

În exprimarea lui Răzvan Theodorescu:

Înconjurate de păduri, ape, grădini, conacele brâncovenești erau semne ale unei certe modernizări, deveneau reale scenografii așezate într-o simetrie care ia acum locul dispozițiilor întâmplătoare din complexe monastice medievale. Foișoare pătrate, loggii dreptunghiulare, ca avanposturi ale spațiului locuit în natura percepută acum cu alți ochi decât în Evul Mediu, scări exterioare amintind de arhitectura bizantino-otomană ritmează fațadele caselor brâncovenești (...). (\*\*1984: 11)

Adevărata împlinire a spiritualității și epocii baroce în spațiul românesc se petrece, însă, numai în jumătatea secundă a secolului XVII și debutul celui următor, iar ilustrarea ei ne-o vor da ansamblul ctitoriilor principelui Brâncoveanu și operele marelui mitropolit Antim Ivireanul, cel care a fost un adevărat inovator de artă și de cultură religioasă (dar nu numai, dacă ne gândim la traducerea din 1700, de la Snagov, a *Florii Darurilor*) la începutul secolului luminilor.

Așadar, Constantin Brâncoveanu, principe de mare cultură și disponibilitate, susținut cu loialitate de supușii lui, dar folosindu-se și de marea sa avere, pune să fie conceput





p. 70

Palatul Mogoșoaia, detaliu al loggiei  
dinspre lac. De observat din nou  
torsionarea decorativă a coloanelor,  
dar și eleganța bogată a balustradelor.

și realizat un nou tip de exprimare artistică a propriei puteri, în care, chiar dacă primatul nu va fi cu evidență deținut de laic în dauna religiosului, se reușește cel puțin o echilibrare a acestor direcții până acum gândite antagonic; expresia estetică ce se naște astfel îndeplinește, așa cum sugeram mai sus, și rolul de „artă națională” avant la lettre; și credem că trebuie să semnalăm neapărat un element biografic mai puțin cercetat în profunzimea lui, deși întotdeauna menționat pentru greutatea lui politică - în 1695, Brâncoveanu devine „principe al Sfântului Imperiu”. Ori, germeii unei „sinteze” civilizaționale și estetice în arta creată sub tutela marelui domn poartă în egală măsură influențe orientale și occidentale. Însă suntem datori să recunoaștem și să admitem că fără excelențele relații (culturale și politice în același timp) ale acestui monarh luminat cu lumea italiană, cu aceea germanică și cu cea otomană, acest stil protonațional ar fi avut puține șanse de apariție și mai ales de coagulare. Credem, însă, că fie și simpla enumerare a câtorva din numele profesorilor Academiei de la Sf. Sava se va dovedi elocventă în ceea ce privește seriozitatea și atenția pe care voievodul o acorda educației și culturii: Sevastos Kimenitul, Gheorghe Hipomenas, Ion Comnen; Academia va fi cunoscută și sprijinită chiar și de Patriarhul Ierusalimului din acea vreme, Hrisant Nottara.

Palatul Mogoșoaia, delfin sculptat,  
detaliu balustradă. Simțul pentru linia  
curbă, spiralată, ca și gustul pentru  
motivul exotic sau stilizarea care  
permite ca delfinul să se preschimbe  
într-un element vegetal sunt tot atâtea  
semne ale sensibilității baroce.





Nu vom insista decât în treacăt asupra operei de popularizare a literaturii – religioase, dar și laice – prin tipărituri care nu o dată vor fi fost financiar suportate integral de voievod; ne-am opri pe scurt, în cele ce urmează, numai asupra capodoperelor artei brâncovenești și vom încerca să observăm unele linii de continuitate ale acestei arte în propria-ne istorie. Nu e de mirare, dat fiind echilibrul educației domnitorului, că operele de arhitectură laică vor avea o calitate estetică înaltă, iar ctitoriile sale bisericesti vor fi complexe în detalii și bogat împodobite. Lucrul în sine nu ne va mira, el intrând într-un tipar întrucâtva comun epocii, al mecenajilor care scriu istoriile artelor cu ajutorul unui mare artist; ceea ce pare mai puțin obișnuit este felul dedicat și special în care Constantin Brâncoveanu înțelege să-și îplinească această menire:

Munca zugravilor și a pietrarilor (la monumentele comandate, n.n.) era supravegheată și dirijată chiar de Constantin vodă, după cum reiese din documentele vremii.

(Ionescu/Panait, 1969: 373)





Palatul de la Potlogi, o altă reședință fastuoasă a lui Constantin Brâncoveanu. Din nou structura clădirii este clasică, însă decorația promovează simțul noii estetici.

sus

Loggie de la Palatul Potlogi.

Este greu să nu vedem, în spatele acestei preocupări în mod cert neobișnuite, pe de o parte, imboldul personal de a-și verifica gusturile și cultura dobândită, iar pe de altă parte dorința de a controla dacă aceste opere vor fi fost conforme mesajului de potență politică și financiară pe care Domnul dorea să-l transmită celor care-i vor fi admirat ctitoriile. De altminteri, vizitatorii târzii care vor vedea palatele de la Mogoșoaia și Potlogi, chiar într-o stare de relativă decrepitudine, nu vor avea nicio îndoială cu privire la „gustul european” în care acestea fuseseră ridicate și înfrumusețate.

Din păcate, din arhitectura palatelor epocii zidite de domn astăzi mai sunt în picioare doar Palatul de la Mogoșoaia și cel de la Potlogi; palatele de la Doicești, Obilești sau Sâmbăta de Sus sunt, astăzi, pierdute. Nu insistăm pe descrierea celor două zidiri palațiale care ni s-au păstrat, tocmai pentru că ele sunt „loc comun” al tuturor istoriilor artei românești; vom cita, totuși, reflecțiile lui Florea (2007: 238) referitoare la ele, pentru valoarea lor concludivă privind stilul arhitectural brâncovenesc:

Încă de aici (de la Potlogi, n.n.) urmând ca peste 4 ani să-și găsească desăvârșirea la Mogoșoaia, se impun noile caracteristici care constituie trăsăturile de bază ale stilului brâncovenesc. Programul care stătea în fața constructorului era desigur și aici în concordanță cu veleitățile de grandoare și magnificență ale comanditarului.



Decorație heraldică în loggia Palatului. Reține atenția prezența, alături de vulturul imperial, a soarelui și lunii, elemente care par să exprime și un sens simbolic al imaginii – aflarea „omului sub vremi”

Pentru realizarea acestui program se pleca de la tradiție. Se continua deci procesul evolutiv constatat la casele domnești și boierești din epoca anterioară. (...) În această evoluție, tradiția locală întâlnea în drumul ei două principale curente: Renașterea târzie și barocul. Tocmai acestea vor defini concepția, structura și aparatul decorativ al Palatului de la Potlogi și, într-o măsură și mai mare, pe ale celui de la Mogoșoaia. Un element nou ce ține de orientarea imprimată de Renaștere și de baroc este preocuparea de a valorifica la maximum virtuțile constructive ale edificiului în raport cu peisajul.

Edificiilor „lumești” menționate mai sus li se cuvin adăugate casele și conacele ridicate spre folosul Domnului – la Târgoviște, Obilești, Brâncoveni ș.a.m.d, cel mai adesea „înșirate” pe drumurile obișnuite ale voievodului. Se cuvine, însă, a nu scăpa acestui foarte sumar inventar palatul de la San Stefano, lângă Constantinopol, fără îndoială construit din rațiuni politice și achiziționat, după moartea Domnului, de ambasadorul Franței la Constantinopol – desigur o foarte bună operă de artă, devreme ce va fi satisfăcut gusturile unui diplomat francez contemporan Regelui Soare.

p. 75

Potlogi, chenar decorativ în care este încrustată o ghirlandă de flori albastre.







Hurezi, Biserica Mare și detaliu  
din Foișorul lui Dionisie;  
balustrada este particularizată  
de motivul leilor adosați.





Detalii decorative ale stemelor din ansamblul de la Hurezi, semne ale personalizării puterii și afirmării ei, chiar dacă o lectură atentă a calității plastice a acestora poate revela unele aproximări în execuție.

Cât despre bisericile construite pe cheltuiala domnului, se poate afirma fără nici o teamă de exagerare că au constituit repere ale arhitecturii religioase până în ziua de astăzi: să evocăm doar biserica Mănăstirii Sinaia (1695), biserica Mănăstirii Râmnicu Sărat (1697), biserica Mănăstirii Hurezi (1698), biserica Mănăstirii Colțea (1699-1700), biserica Sf. Gheorghe Nou din București; ca opere considerate tot „brâncovenești”, deși ctitorii ale unor alte notabilități, sunt obligatoriu de menționat, pentru profuziunea și calitatea decorației, Biserica Fundenii Doamnei (1699) a lui Mihail Cantacuzino, unde elementele unui baroc postbizantinizant se găsesc mixate cu cele ale barocului vest-european și nu mai puțin importanta biserică a Mănăstirii Antim, ridicată chiar sub îndrumarea mitropolitului, se pare el însuși un foarte bun sculptor. Să mai amintim în 1698, ca semn de autoritate spirituală inclusiv în afara hotarelor proprii domniei, voievodul pune să fie ridicată la Făgăraș biserica Sf. Nicolae.

Din punct de vedere arhitectural, dar și plastic, marea invenție a stilului brâncovenesc – și poate argumentul suprem în favoarea declarării sale ca stil național – este pridvorul/



loggie, mai exact asumarea lui ca spațiu de tranziție, de poetizare a vecinătății, de „înmuierare” a declarativului, a demonstrativului zidirii înălțate, oricare ar fi fost aceasta, palat ori biserică. Adevărate „dantelării în piatră” îmbracă, într-un sens în care intimitatea se aliază grandorii, aceste spații liminare pe care le-am numi, în lipsa unui







Biserica Fundenii Doamnei, București, un alt monument care prilejuiește întâlnirea decorației de gust oriental cu cea occidentală. Componenta orientală, însă, este mai pregnant prezentă, poate în minuția artificioasă a detaliilor, poate în motivele plastice redade (chiparoși, struți, arhitectură de gust oriental).

cuvânt mai bun, „spații ale maiestății”: foișorul lui Dionisie de la Hurezi („citat” mai apoi, nu întâmplător, la Palatul Cotroceni de către Grigore Cerchez) sau logiile de la Mogoșoaia ori Potlogi evocă în același timp învățatul aristotelic, dar și boierul de neam, educația înaltă, elitistă, ca și timpul de zăbavă, de odihnă bună și contemplativă al boierului român atins de seducțiile Orientului.

Firește, și modul în care va fi concepută și realizată pictura în noile arhitecturi va aparține unei sinteze diferite de cea medievală: apare nu doar predispoziția pentru decor, de care am vorbit anterior, sau pentru gest „imperial”, maiestuos. Capătă concretețe, într-un ținut geografic, estetic și mental în care până acum pictorul se considera un simplu





zugrav inspirat de ideea de autoritate – pictorii încetează să mai fie anonimi. Mai mult: afară de propriile „adăugiri” pe care și le permit să le atașeze scenelor biblice, acum se ajunge la „îndrăzneala” ca până și chipurile acestor primi artiști individualizați să fie „nemurite”. Chipurile lui Manea, vătaful de zidari, Vucașin Caragea pietrarul și Istrate lemnarul sunt pictate în interiorul Hurezilor. Pârvu Mutu se autoportretează la biserica din Filipeștii de Pădure (alături de Stancu ucenicul), la Bordești și Măgureni – să cităm, aici, comentariul lui Florea (2007: 265) care confirmă încă o dată „schizoidia” epocii, trăsătură pe care o considerăm parte fundamentală a civilizației și culturii vremii:

Semnificativ este faptul că în opera sa (a lui Pârvu Mutu, n.n.) putem surprinde momentul când în pictura muntenească se produce o disociere între pictura religioasă, pe de o parte, și portret, primul gen care (...) va evolua de sine stătător până când va atinge stadiul picturii de șevalet.



Detaliu de la Biserica Fundenii Doamnei – portal cu stema cantacuzină și fragment pictural figurându-l simbolic pe Hristos pe tron.

Portret votiv colectiv din pronaosul Bisericii Sinaia. Pictorii părăsesc din ce în ce mai mult convenționalul canon bizantin și încearcă, în genul portretului, mai ales, redarea cât mai precisă a individualităților prezentate.

Constantinos lucrează, la porunca voievodului, atât la Biserica din Hurezi, cât și la Biserica Domnească din Târgoviște, ori la cea zisă a Doamnei din București (să spunem că la aceasta din urmă cel puțin câteva scene au o dinamică a acțiunii și compozițională care pot fi numite fără nicio urmă de exagerare baroce, câtă vreme structura compozițională a altor scene este profund marcată, așa cum a arătat în studiile ei Corina Popa, de rigoare renașcentistă). Au mai fost salvate de la uitare chiar și numele unor pietrari ori chiar meșteri: Vucașin Pietrarul, Stoica, Mira șamd. Epoca este, într-o mare măsură, una a reinventării portretului votiv (stilizarea lasă locul reprezentărilor mai mult sau mai puțin personalizate), a scenelor decupate (vechea sinteză medievală se atenuează și lasă loc de exprimare inventivității meșterului zugrav), a unui gust pentru decor ce nu mai face, ca altădată, corp comun cu zidul bisericii, ci îl „îmbracă” într-o haină diferită de acesta, nu rareori mai prețioasă decât ar fi cerut-o canoanele (optică în care horbota Trei Ierarhilor este absolut echivalentă cu pictura exterioară a Fundenilor Doamnei). De un mare interes pentru istoria locală a barocului artistic, dar și pentru observarea unei „călătorii” a formelor între cele trei țări românești se vor dovedi genurile sculpturii











Biserica Hurezi. Portret votiv colectiv. Fizionomiile copiilor sunt relativ asemănătoare, dar voievodul este atent individuat. Vestimentația, însă, nu scapă canonului.

p. 82

Peretele exterior vestic al Mănăstirii Sinaia. Deasupra portalului intrării se află scene mariologice, iar schema repartizării picturilor se resimte și ea de neconvențional.

în piatră și ale orfevrăriei – știut fiind că ele sunt parte extrem de importantă și trăsătură sine-qua-non a plasticii stilului brâncovenesc. Așa cum arătam mai sus, pasiunea pentru tactil, rafinamentul compozițional și monumentalitatea unor opere artistice existau deja, în nuce, încă la Dragomirna, Trei Ierarhi, la ctitoriile lui Matei Basarab sau la cele cantacuzine. Încununarea lor, „sublimarea” lor, chiar, se petrece în spațiul artistic și mental al brâncovenescului, unde apare marea oportunitate a alierii unei potențe financiare cu o educație aleasă și care, mai ales, urmărea o linie de coerență certă - a se revedea omogenitatea internă rară, aproape sistemică, a esteticii promovate și direct îndrumate de voievod. Decorația sculptată poate veni din „tirul încrucișat” al plasticii moldovenești (despre care domnul va fi avut neîndoielnic știre) și al propriei educații, dar și dintr-o fericită conștiință de sine a principelui – ca os domnesc și fiu de nobil. Stemele Țării Românești și ale Cantacuzinilor înnobilează ctitoriile de la Hurezi, Potlogi, Colțea, dar și un însemnat număr de pietre tombale care, ca o curiozitate, vor migra până în nordul Moldovei, la strania bisericuță a Adormirii Maicii Domnului din



Frescă din Biserica Doamnei din București (Pescuitul miraculos), atribuită lui Constantin. Scena cuprinde, pe de-o parte, reprezentări tributare plasticii bizantine consacrate (figurarea muntelui ca stâncă golașă), dar pe de altă parte ne oferă imaginea rarisimă a înotătorului, prins de vârtejul de ape.



Portret votiv colectiv (Hurezi) în care trecerea de la teoriile de sfinți izomorfe și aproape identice la personaje bine personalizate este evidentă.



Plopieni-Suceava din 1753 – ridicată în stil muntenesc! - ctitorie a boierului Lupu Balș (în partea de sud a zidului bisericii se află piatra funerară a Doamnei sale, Safta, deasupra inscripției memoriale figurând acvila bicefală cantacuzină). De altfel, pisaniiile sunt, mai ales în epoca brâncovenească, detalii plastice nu rareori de o valoare excepțională - cazul Potlogi fiind capodopera genului.

Nu în ultimul rând vom menționa, aici, portalurile care împodobesc intrările, element arhitectural-artistic ce a dobândit și el, în timp, statutul de „marcă” a stilului brâncovenesc și despre care s-a spus, nu o dată, că se apropie prin grandoare și fast decorativ, de importanța și semnificația unui adevărat arc triumfal. Ceea ce este cu deosebire important la acest element este că el a făcut, într-adevăr, școală în arta epocii, iar ecourile sale vor ființa până târziu în arta Țării Românești, „acompaniate” de un întreg aparat sculptural ornamental ce va însufleți zidurile sau pridvoarele bisericilor contemporane – ca scurtă aducere-aminte, să reamintim Văcăreștii, Hurezii, Cotrocenii,

Portal de la Biserica Mănăstirii Govora. Decorațiile abundente și fărâmițarea lor vădesc deja primele semne ale manierizării stilului brâncovenesc.







Colțea, Sinaia sau Fundenii Doamnei, care vor fi continuați într-o curgătoare podoabă la Biserica Crețulescu (1722) sau la Biserica Stavropoleos (1724), ambele din București, dar și la alte biserici de mai mică însemnătate.

Faimoasa stemă a Mitropolitului Antim de la mănăstirea bucureșteană care-i poartă numele. Simbolica figurilor (melcul care se avântă spre stea) dovedește nu doar că mitropolitul se va afla în bune relații culturale cu Occidentul care cultiva frecvent alegoria și simbolul, dar și că se va afla într-un mediu receptiv la acest tip de exprimare.



De o aceeași apetență pentru decorativ ține, după opinia noastră, argintăria epocii; ferecăturile lui Matei Basarab sau obiectele de cult (ripide, panaghiare, chivote) din epoca lui Vodă Constantin sunt toate lucrări de rafinată artă a metalelor mult apropiate chiar de un spirit rococo al plasticității – chivotele de la Hurezi sau Cotroceni abia dacă mai trădează vreo structură oarecare a obiectului de bază, ci devin aproape integral decorație, podoabe în sine.

Într-o expresie rezumativă cât se poate de potrivită, Corina Popa (\*\*\*, 1984: 52) conturează astfel istoricitatea organică a acestui segment de artă și istorie:

Stilul brâncovenesc – ce încheie evoluția artei aulice valahe – reprezintă o ultimă sinteză postbizantină care, chiar dacă îmbogățită pe seama unui barochism

p. 86

Portal sculptat, Biserica Mănăstirii Antim. Un alt tip de manierizare a discursului plastic, cu tendințe rococo (forma arhitecturală este ușor indistinctă sub ornamentația tip vrej).





mărturisit în gustul pentru bogăția ornamentală și strălucire cromatică, păstra întreagă puritatea stilului muntenesc în arhitectură, ca și ortodoxismul iconografic și cel al limbajului plastic în pictură.

Plastică exterioară a bisericii Stavropoleos, București. Brâncovenescul tardiv este vizibil, la nivel decorativ, în mixarea tipurilor diferite de ornamentală. Numitorul comun ar fi vegetalul plin, „cărnos”, aproape suculent, care particularizează inechivoc monumentul. Leul și Samson îl reprezintă alegoric pe Hristos.





## Ecouri...

Poate că modul în care dorim să rezumăm această epocă de aur a artelor plastice autohtone va fi ușor forțat. Vom spune, totuși, că odată cu noii pictori de biserici, cu noile moduri de a concepe și pune în operă propunerile sculpturale, cu noile ei ansambluri arhitecturale simțite și gândite la scară (Hurezi, Potlogi, Mogoșoaia), apare în modul local de a gândi plastic lumea – desigur, consecință a unei filosofii de viață care la rândul ei suferise radicale mutații – un gust pentru inovația exotică, o apropiere sentimentală, afectivă față de subiectul abordat, o plăcere imediată de a contempla o realizare de excepție, nu foarte îndepărtată de era cabinetelor de curiozități care atrăgeau prin demonstrativul lor (să reamintim etimologia verbului „a demonstra”, care semnifică „a arăta” cu sensul de a expune).

Astfel s-ar putea explica, de pildă, sincronicitatea într-o grandoare, într-o apetență pentru noutate și gust pentru concretețe a barocului local – care va înmănunchea în sine tendințe precum cea a barocului țărănesc, de care vorbește Blaga sau, mai recent, Roswith Capesius, sau a barocului bizantinizant, probabil cea mai consistentă contribuție a culturii locale la afirmarea modernității plastice autohtone – cu acela vest-european, cultivat, „doct” și autonom artistic.

Ceea ce nu poate fi cu nici un chip negat barocului mioritic moldav sau valah este „lupta cu sinele ispitit” – în ciuda tentațiilor de a lăsa frâu liber unei omnipotențe arghirofile sau creatoare, nici domnii, nici boierii și nici chiar artiștii locului nu vor duce scara obiectelor lucrate dincolo de măsura umanului, a gestului făcut spre plăcerea privirii și a delectării intelectuale.

Este vorba, credem, despre o dimensiune particulară a artei și culturii autohtone, care aliază într-o unică expresie pragmatismul cel mai aplicat și o creștinată dimensiune metafizică a perspectivei atacate – chiar și cea mai cunoscută personalitate culturală a epocii, Dimitrie Cantemir, enciclopedist rafinat și membru al Academiei din Berlin, nu scapă acestui tipar poetic.

Atitudinea aceasta, a cărei titulatură de „umanism baroc” ar merita o mult mai amplă aprofundare și difuzare în civilizația și cultura Europei s-a dovedit, în cele din urmă, „definitivă”: dincolo de arta sau speculația de orice fel există și rămâne valoarea umană, imposibil de disociat, pe aceste meleaguri, de datul ei creștin, modelat de un puternic sens al umilinței în fața lui Dumnezeu.



Biserica de la Măldărești, a cărei decorație mai păstrează doar câteva principii ale artei aulice, ilustrate cu o viziune artistică îndatorată unui realism baroc rural. De observat gestica naivă a personajelor sau (pagina următoare) trimiterile la realitatea imediată – vezi detaliul fierăstrăului din scena martirizării Proorocului Isaia sau modul vag stilizat în care este reprezentată via.







S-a întâmplat ca între jumătatea de secol XVI și XVIII acest mod de a fi să întâlnească sentimentul baroc-european al „deșertăciunii deșertăciunilor” și al Gloriei Dei, după a căror „intersecare” gustul pentru estetic s-a accentuat, odată cu îndemnul tacit de a sărbători fiecare loc, fiecare clipă trăită. Să nu uităm: în nicio scenă a iadului din orice biserică moldo-valahă urâtul nu atinge, vreodată, teribilele dimensiuni pe care le „mărturisesc” desfigurările anatomice semnate Bosch, Bruegel, Hans Baldung Grien, Maestrul de pe Rinul de Sus (vezi tabloul *Amanții pe lumea cealaltă*), Metsys, Salvator Rosa, Velazquez...



Biserica din Măldărești, portalul  
intrării. Pauperizarea mijloacelor  
de exprimare, ca și ascendentul  
„barocului rural” sunt evidente.







# Străinătatea cea bună

În Transilvania dominată de o stăpânire habsburgică (din 1686, după alți autori, din 1687; la 1691 se emite, privitor la Principatul Transilvaniei, Diploma Leopoldină) ce-și va întinde gesturile de autoritate până în străvechiul burg al Albei Iulia, pentru care va fi construită o cetate imperială, străjuită de simbolicele gesturi de autoritate înmănunchate în decorul porților, opțiunea pentru arta de gust european pare mai firească și, cumva, mai justificată decât împrumuturile culturale și estetice din celelalte două țări române.

„Afilierea” oficial recunoscută la creștinismul ortodox bizantin a Moldovei și a Țării Românești se produsese, deja, de peste două secole și favorizase un anume tip de relații oficiale între state și biserici, cu consecințe proto-unionale – dintre care cele mai importante ni se par a fi mai sus-amintitele „biserici-gaj” pe care domnii le ridicaseră și ctitoriseră în ambele părți. Să adăugăm relațiile familiale între casele conducătoare, încercările de introducere a limbii române în cultul bisericesc și în tiparul cărților religioase și vom realiza că, dacă nu putuse dura la 1600, unirea celor trei țări încerca să aștepte alte căi de împlinire. Toate aceste semne de „rudenie culturală” pot fi privite, în cele din urmă, ca „punți de legătură” alternative ce suplineau eșecul gestului politic; să închidem această scurtă paranteză cu observația că nici pentru intenția unificatoare a principelui Gabriel Bethlen, 1613-1629, vremurile nu vor fi fost „coapte”, devreme ce în ciuda condițiilor favorabile, și aceasta va eșua, două decenii mai târziu.

Din cauza unui complex de împrejurări astăzi binecunoscute (creștinismul catolic căpătase încă din secolul al XIII-lea drept de cetate în Ardeal, administrația țării fusese







Porți de intrare în Cetatea Alba Iulia (Alba Carolina). În ciuda aparatului decorativ totuși reținut, amprenta barocă a reprezentării, dorindu-și să sugereze maiestatea imperială, este indiscutabilă.

p. 94

Sfântul Nepomuk purtând crucea cu Hristos răstignit. Deși teatrală, gestică spectaculară este decentă, reținută.

dirijată fie de ierarhii germanice, fie ungurești, castelele nobiliare erau prezente, existau, sporadic, vestigii ale artei și culturii Renașterii), Transilvania, „țara ungurească”, fusese mult mai permeabilă la exemplele lumii civilizate occidentale, situație puternic favorizată de faptul că ortodoxia, ca și ideea de românitate, fuseseră puternic persecutate pe aceste meleaguri.

Într-o exprimare poate reductivă, însă ce conține o doză de adevăr ce nu poate fi negată, am afirma că în Transilvania urbană urmele culturii ortodoxe fuseseră estompate de forța de netăgăduit a exemplelor de civilizație apuseană. Avansăm această ipoteză, totuși, odată cu amendamentul că nu de puține ori aportul civilizației europene la consolidarea

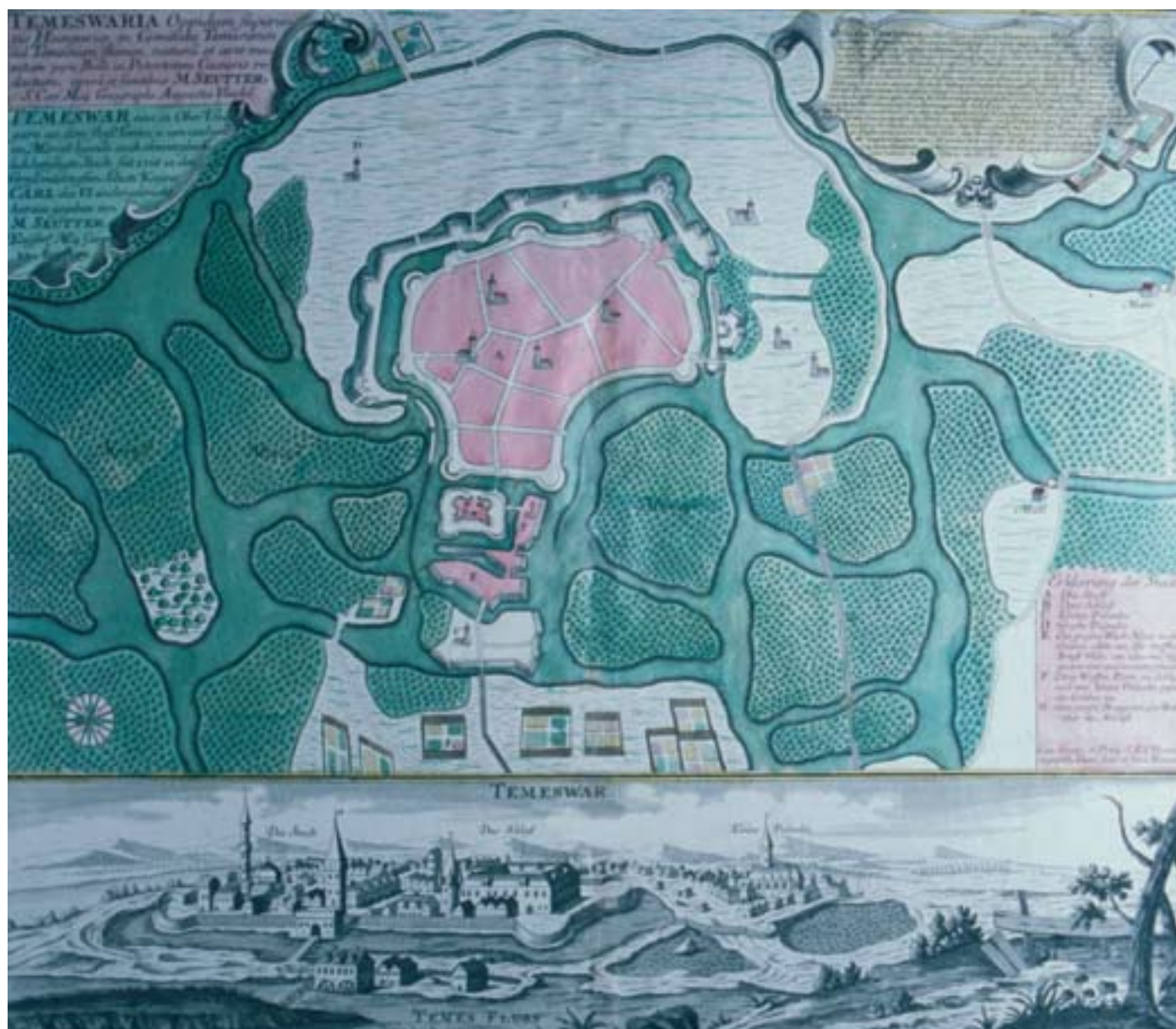




Planul stelat al Cetății  
Varadinum (Oradea de astăzi)

culturii locale s-a dovedit de maximă utilitate – fără ajutorul tiparului, de pildă, este dificil de intuit care ar fi fost efectul traducerii de către Coresi a *Psaltirii* în limba română (1570) asupra ortodoxiei locale; să amintim, fapt nu mai puțin important, că această traducere a fost „acompaniată”, între 1557 și 1583, de tipărirea, la Brașov, a altor importante cărți de uz bisericesc, care vor fi contribuit masiv, și ele, la unificarea spirituală a românilor ortodocși – *Octoiul Mic*, *Tetraevangeliarul*, *Faptele Apostolilor*, *Lucrul Apostolesc*, *Tâlcul Apostolesc*, *Molitvelnicul* ș.a.

Este foarte probabil ca, în Transilvania, Imperiul Habsburgic să fi construit ecleziastic și laic, în epocă, pentru a conduce, pentru a stăpâni, poate chiar spre a-și intimida supușii. Grandioasa cetate a Albei Iulia, redenumită Alba Carolina ca operă a arhitectului Giovanni Morando Visconti (1714-1738) este un astfel de gest de autoritate exhibată – vezi plastica de aparat de lux a celor patru porți/patru arcuri de triumf (autor al decorațiilor sculptate, Johann Konig) asociate punctelor cardinale, vezi sculptura și scenele mitologice care le acompaniază; construcția este, însă, singulară în complexitatea



Planul Cetății Timișoarei, de formă poligonală liberă. Astăzi, din vechea cetate se mai păstrează doar segmentul Bastionului.





Turnul cu Ceas din Sighișoara, apreciat unanim ca primă urmă a barocului în Transilvania. Toate detaliile părții superioare a turnului concură la această „calitate” – fie că este vorba despre monumentalitatea acoperișului cu cele 4 mici turnuri secundându-l pe cel principal (semn de autonomie, la vremea respectivă), fie vorbind de „drumul de strajă” deschis, fie chiar de prezența ceasului, instrument civilizatoriu abia introdus în Europa.

Curia de la Castelul Bonțida. Chiar dacă părțile de edificiu laterale („turnurile”) sunt masive, eleganța clădirii și simțul monumentalului se păstrează.

ei, cetățile „însoțitoare” ale Clujului și ale Timișoarei fiind doar replici palide ale acestei prime opere.

Atragem din nou atenția, aici, asupra unei calități a barocului local - aceea de a nu continua vreun model de autoritate, ci de a-l „stopa” într-o formulă-unicat, înrudirile acestui prim moment cu cele următoare fiind de tip „comentariu liber”; nu altfel par să stea lucrurile nici în ce privește unicul monument baroc ante-habsburgic, turnul cu ceas din Sighișoara, calificat de Florea, 2007: 220, ca gest de

timidă infiltrare a barocului (în Transilvania, n.n.).

Se ridică deja curți de privit și preumblare, aflate în domeniile unor castele de mai mici sau mai mari puteri și dimensiuni, precum cele de la Bonțida, Coplean sau Gornești (și aceste subtile complemente arhitectonice, așa cum vom vedea mai jos, nu lipsesc nici din spațiile valahe, nici din cele moldave); se înalță, acum, castele de prestigiu nobiliar la Hunedoara, Deva – Magna Curia, Cetatea de Baltă, Sânmiclăuș, Racoșul de Jos, Lăzarea etc, în care rolul elementului natural nu va fi fost unul de neglijat, dimpotrivă.







Palatul Banffy din Cluj. Deși de proporții mai degrabă reduse, clădirea exprimă nota barocă prin corpul decroșat al aparatului de intrare (practic un arc de cerc etajat), prin prezența lucarnelor și prin dispunerea sculpturilor deasupra cornișei.

Fără îndoială, grădinile închipuite cu fel de fel de lucruri minunate vor fi fost oneste manifestări de potență financiară și administrativă ale unor mici nobili locali, dar doar atât. Așa încât nu trebuie să ne lansăm, nici măcar la nivel de speculație, în niciun fel de comparație între arhitectura aceasta liminar-imperială (ca poziționare socio-culturală depărtată de centrele de autoritate Roma ori Viena) și cea de rudenie Versailles, să zicem, concepută pentru glorificarea și uzul imediat al unui suveran care se voia absolut și întruchipat într-o imagerie care să sublinieze acest absolut.

Cum am putea, astfel vorbind, să alăturăm amintita mare operă de artă europeană, dar și altele din aceeași familie a reședinței în grădină (Versailles, Belvedere, Stupingi, Zwinger), cu modest-fastuosul ansamblu de la Mogoșoaia, cu cel de la Potlogi, cu Curtea zisă Frumoasă din Iași a lui Grigore Ghica ori cu cele deja numite din Ardeal? Ori capodoperele sacrale San Carlo alle Quattro Fontane, Santa Maria della Pace cu Biserica Mănăstirii Iezuite din Cluj? Cum altfel decât ca gesturi civilizatorii de gust baroc am putea „atașa” acestui curent curiile-conace de la Ozun sau Zăbala, poate, inițial, dorite clădiri de securitate, asemenea culelor din Țara Românească, însă devenite apoi simple reședințe?



Palatul Banffy, sculptură-stemă între figuri animaliere (zgrifțori?). Calitatea plastică a stemei indică un travaliu bine stăpânit, al unui meșter de certă formație occidentală.

Numai într-o astfel de înțelegere relativă a lucrurilor și locurilor alăturarea are sens – ambele serii de monumente sunt gesturi de putere, de potență filantropică și disponibilitate intelectuală și spirituală, cu atât mai mult cu cât ambele tipuri de ansambluri nu mai corespund, intelectual vorbind, unei funcțiuni stricte, imediate, fie ea chiar de aparat. Unica „funcțiune” care ar putea fi sugerată în aprecierea numitelor gesturi de autoritate este de a exalta magnificența autorilor lor morali – este vorba, aici, de o disponibilitate care depășește en passant necesarul și care se adresează simțurilor ori, poate încă și mai exact, unei filosofii a simțurilor acum în mare vogă (reamintim că pe vremea studiilor sale padovane, acolo unde se predă cu bună conștiinciozitate filosofia aristotelică, viitorul principe Constantin Brâncoveanu fusese un atent studios al Fiziologului, de unde marea sa admirație pentru detalii arhitecturale sau decorative care vor împodobi, ca o amprentă de netăgăduit, ctitoriile sale).

Dacă, prin urmare, vom accepta depărtarea geografică față de Vestul creștin, precum și faptul că, în lucrările pe care le vor realiza, arhitecții și desenatorii locali vor fi urmat, la rândul lor, și ei un model mediat, deci nu de prim rang și nici de primă înțelegere, ne vom oferi șansa reală de a percepe și evalua corect ipostaza în care barocul ca gest



Palatul Episcopal Oradea (azi Muzeul Țării Crișurilor). Clădirea cu certe note baroce are o decorație discretă, la exterior. Din păcate, intenția continuării spațiilor artificiale cu cele naturale este aproape insesizabilă, astăzi.





Palatul Brukenthal, Sibiu. O altă clădire de gust baroc, dar în care amprenta stilului este purtată în primul rând de dispunerea ei într-o piață pentru care se constituie în reper (și care permite buna ei vizionare) și de poarta de o valoare plastică și documentară deosebită.

de (maximă) autoritate va fi ajuns pe meleagurile transilvane – Palatul Banffy din Cluj (1774-1785, arh. Blaumann), Palatul Episcopal din Oradea (1762-1770, arh. Hillebrand) sau Palatul Brukenthal din Sibiu (1778-1785, arh. Martinelli), fiind certe semne de opțiune culturală și civilizațională urban-europeană.

Ca observație generală, să notăm că operația de împrumut a adus cu sine un repertoriu de forme care țin de exprimarea unei autorități absolute, însă drastic limitate ca putere de



p. 107

Curte interioară a Palatului;  
accesul se face printr-o poartă  
străjuită de doi atlanți.

Stema Casei Brukenthal,  
„prinsă” în decorația porții.

comunicare, ca posibilitate dialogală – să ne întrebăm, încercând să realizăm impactul formelor împrumutate și transpuse pe tărâm mioritic, ce semnificație ar fi putut avea Cvadriga ce încoronează Poarta Brandenburgică, aici, unde alegoricul și simbolicul abia dacă erau cunoscute de puțini cititori de literatură cultă (nu întâmplător, John Rupert Martin găsește de cuviință să consacre Simbolismului arhitectural un scurt subcapitol în secțiunea discutării realității și tradiției alegorice în Baroc, în lucrarea omonimă, p. 96-99). Ori, chiar dacă ar fi mizat pe o codificare/comunicare de castă, care presupunea că demersul alegoric ar fi fost la îndemâna curtenilor apropiați, pentru a fi percepută ca putere, puterea însăși va fi fost nevoită să-și închipuie alte semne de autoritate, lesne perceptibile de către larga masă a supușilor.

Ca atare, modalitățile de rezolvare ale acestei probleme, dar și ale multor altora, vor fi fost cu necesitate aculturate și, evident, „vulgarizate”.

Pe planul religiosului arhitectural, cele mai importante edificii de gust baroc vor apărea după momentul 1701, al Unirii cu Roma – biserici ale ordinului iezuit la Brașov (1718),







Sibiu (1725) sau Târgu Mureș, precum și mult mai faimoasele opere ale arhitecților austrieci Franz Anton Hillebrand – Catedrala romano-catolică și mai sus-amintitul Palat Episcopal din Oradea, Catedrala din actuala Piață a Unirii din Timișoara, atribuită lui Emanuel Fischer von Erlach (să spunem, totuși, că dovezile despre paternitatea acestei ultime clădiri, încheiată pe la 1750, sunt indirecte, stilistice, neexistând un document concret care să arate că arhitectul însuși ar fi condus lucrările), cea a lui Anton Eckhardt Martinelli din Blaj (în jur de 1740-1760); tot unui gust pentru barocul apusean îi vor fi îndatorate Catedrala ortodoxă din Lugoj (1759-1766), Catedrala ortodoxă din Oradea (spre 1790, arh. Jakob Eder) sau biserica din Lipova, Arad. Dacă, însă, am specula pe marginea unei „adaptări” a gustului baroc la dimensiunea mică a comunităților locale,

Bazilica romano-catolică din Oradea, fațada vestică. Spre deosebire de alte biserici transilvane, de această dată aparatul de intrare lipsește, funcția „signaletică” a monumentului fiind preluată de cele două turnuri care închid concavitatea fațadei.











Catedrala Catolică din Timișoara, monument atribuit lui Hillebrand, cu o plastică ritmată a fațadei și decorație tipică stilului.

p.111

Detaliu al aparatului de intrare.

sătești, ar mai trebui să adăugăm enumerării anterioare edificiile de mai mică amploare, dar de bun gust baroc precum cea din Șag, Timiș.

Fenomenul de omogenizare națională prin cultură continuă, în pofida „declarațiilor occidentale și culturale numite mai sus, să fie activ între cele trei ținuturi românești manifestându-se în planul plasticii decorative sculpturale ori al artei metalelor, mai ales datorită trecerii meșterilor transilvăneni, acum, în Țara Românească, unde Elias Nicolai, de pildă, lucrează, la jumătatea secolului al XVII-lea pietrele de mormânt ale lui Matei Basarab de la mănăstirea Arnota, a doamnei Elina de la Biserica Domnească Mare din Târgoviște, a lui Mateiaș Postelnicul. Fie că ne-am referi la structura decorativă



a acestora, la gruparea lor pe două registre dublate de două expresii tehnice și artistice (textul este lucrat în meplat, iar decorația propriu-zisă în altorelief), fie la aglomerarea motivelor, dinamica barocizantă a pietrelor este indiscutabilă, chiar dacă o anume rigoare compozițională trădează școala transilvană. Operele acestora sunt, firește, frecvente în spațiul ardelean și nu puțini vor fi nobilii ale căror morminte vor fi marcate de gesturi memoriale spectaculare – Elias Nicolai, Sigismund Moss ori Johannes Vest creând numeroase puneri în scenă ale necesarelor „regii tombale”.

Monumentul baroc prin excelență al perioadei fiind, totuși, un altar – cel al bisericii mănăstirii din Sighișoara, semnat de Johannes Vest: afară de amplexarea supradimensionată pe care vor fi avut-o lucrări similare din Europa Occidentală, altarul poate fi pus fără nicio ezitare în rândul celor mai tipice altare baroce din Europa. Compoziția lui piramidală, tratarea pur decorativă a detaliilor, îngemănarea sculpturii





p.112

Biserica mănăstirii Sf. Maria, Radna.

Interiorul, monumental, este punctat de nuclee decorative în spiritul barocului local.

cu arhitectura și pictura, dramatismul scenelor, dar și al poziționării ansamblului - toate acestea recomandă realizarea ca pe una din capodoperele barocului transilvan.

În fine, considerăm ca importante de menționat, fie și pentru o minimală detaliere a genurilor sculpturale desfășurate în epocă, două monumente ale barocului din a doua jumătate a secolului XVIII – amvonul bisericii Sf. Mihail din Cluj, autori Nachtigall-Schuchbauer, cu o dinamică interesantă, dar acuzând atitudini poate prea naiv-teatrale

Amvonul Bisericii Sf. Mihail din Cluj, autori Nachtigall-Schuchbauer.

Elementul de mobilier are o arhitectură în care utilitarul este bine ascuns de decorația care, pe alocuri, capătă accente rococo. Remarcabilă este finețea sculpturii lăcuite, care amintește gustul pentru lux al barocului în arhitectura interioară și mai ales în mobilier.

p.114

Scenele sculptate conțin personaje sacre sau parabole care susțin funcțiunea mobilierului.







ale „subiecților” și statuia din 1744 a Mariei Protectoarea, tot din Cluj, operă a lui Schuchbauer. Semnificativ pentru istoria artei și pentru că ar fi

monument public amplasat în spațiu deschis pe un soclu – prima operă de acest fel din Transilvania (Florea, 2007: 300),

ansamblul plastic dedicat Fecioarei este, totuși, de o cumințenie compozițională aproape anti-barocă: dacă am putea neglija faptul că această statuie comemorează, totuși, un eveniment funebru (epidemia de ciumă încheiată prin grația Madonei), doar gesturile abia schițate ale personajelor-îngeri, cartușele din partea mediană a „stâlpului-suport” și destinația glorificatoare a operei mai amintesc ceva despre spectacularul emfatic ce ar „trăda” stilistica barocului. Cu neputință de susținut – altfel decât ca modestă replică - descendența estetică a acestei realizări plastice din lucrări contemporane ca *Sf. Longinus* (Bernini, cca. 1630), *Fericitul Alexandru Sauli* (Puget, cca. 1665) sau chiar din mai



Detaliu din statuia  
Mariei Protectoarea din Cluj,  
monument de for public important  
mai ales pentru funcția lui  
urbană și comemorativă.





stânga

statuia Mariei Protectoarea din Cluj

dreapta

statuia Mariei Protectoare din Viena.

Spre deosebire de realizarea plastică din Cluj, notabilă pentru sensul ei istoric evocator, monumentul vienez pune accent fundamental pe valoarea estetică și pe acuratețea plastică a tuturor elementelor figurate, de unde multiplele lui posibilități de lectură și percepere.





puțin cunoscuta *Dunăre* a lui Raggi (cca. 1650). Alăturarea poate fi cel mult tematică, eventual cronologică...

În fine, un cuvânt despre pictura vremii: artiștii locali sunt aproape absenți – dacă ne referim la acei artiști autohtoni care să „performeze” bună artă barocă, rezonând la datele stilistice ale curentului. Așa se face că unele biserici mai importante comandă lucrări pictorilor din Imperiu - *Închinarea Magilor* din Biserica Sf. Mihai din Cluj este realizată, după toate probabilitățile, de Maulpertsch, în vreme ce altarul Catedralei catolice din Timișoara este opera lui Unterberger – ambii, artiști decenti, deși, ni se pare, limitați ca mijloace de exprimare; interesante documentar ni se par picturile de gust occidental

Închinarea Magilor din Biserica Sf. Mihai din Cluj. Altarul conține ca particularitate specifică câteva elemente sugerând cultura orientală, acceptabile compozițional întrucât se integrează adevărului biblic reprezentat – episodul Nașterii Mântuitorului.



care împodobesc unele biserici transilvane. Mult mai atractive ca propuneri, dinamică a scenelor și gust pentru detalii locale ne par realizările unor artiști țărani ca Nicolae din Pitești și Ioan din Deva (Gurasada, 1765), în care imaginația acestora pare să se etaleze fără opreliști și, din câte s-a putut observa, cu minime intervenții din partea autorității spirituale locale, dacă aceasta va fi existat.

Firește că, sprijinite „logistic” și financiar de instituții puternice, (Curtea, pe de o parte, Biserica Catolică, pe de alta), realizările artistice „acreditate” acum performante nu vor întârzia să încerce să seducă și să acapareze spațiul fizic și mental al locuitorilor din aceste părți ale Imperiului.

Din păcate, însă, pentru importanta masă de acte artistice de gust baroc din Transilvania, trebuie să spunem că ea ne pare a reflecta mai curând nu autoritatea estetică, aceea care ne-ar fi interesat ca surplus de originalitate și viziune pentru istoria artei create pe aceste plaiuri, ci în primul rând autoritatea administrativă etalându-se, de unde un oarecare caracter de demonstrație rigidă a temelor și mijloacelor utilizate și o „depărtare” a acestora de umanitatea – umilă și umilită - pe care o trăiau, de regulă, românii acelor timpuri. Terenul pentru gestarea unei civilizații moderne locale și pentru fundamentarea unui fel de a fi și de a gândi pe baze luminate fusese, cu generosul ajutor al acestei forme de artă, cultură și civilizație, pregătit.





# Naționalitate, dar mai ales modernitate

Prima modernitate a românilor este, de fapt, semn(al)ul ei de creștere – de la simpla organizare în state feudale la domenii conduse de „despoți luminați”, de la dogma religioasă unică la discuția filosofică și la cea de plăcere, dar, încă și mai important, de la masă „tribală” la ideea, mai mult schițată, de patrie (spirituală, culturală, politică). De o aceeași patrie, în care se crease la fel – semn că se gândise și simțise la fel față de semnele apropiării. Ca de alte multe ori în istoria noastră, vom preface criza generică a unui timp în document și cultură de valoare, în argument pentru „împreună-petrecere”.

Și nici o altă dovadă nu ni se pare mai elocventă în acest sens decât constatarea că, pe deasupra artei „acreditate” a Țărilor Române (artă supusă puterii laice, dar chiar și în aceste condiții apropiindu-și spiritual supușii într-o „neam și credință”, așa cum am încercat să arătăm mai sus), a continuat să existe, mult după 1750, un gust al sublimării realității și al dezmărginirii acesteia, al apetenței pentru detaliu succulent și pentru exprimare voios și estetic dezinhibată, așa cum vom vedea în pictura bisericilor țărănești ale secolului al XVIII-lea, fie ele din Ardeal, fie din Țara Românească. Parcă sustrase normativelor stricte ale marilor opere oficiale, deși anume reguli de compoziție plastică și rigoarea dogmatică vor subzista ușor recognoscibil, numeroase priveliști plastice adăpostite de biserici mărturisesc aplecarea pictorilor și în același timp a credincioșilor spre un gust relaxat al existenței și trăirii marcat de o certă pasiune pentru detaliul viu, actual, concret, apropiat, nu de puține ori la limita unui amical întotdeauna sapiențial. Să ne amintim – una din calitățile specifice ale culturii românești a fost tocmai marea ei spirit decorativ, de nuanță simbolică, întotdeauna centrată pe devenirea omului...





Micul Trianon de la Florești, revival arhitectural singular al epocii baroce occidentale, rememorată de cultura românească abia spre 1900.

p.123

Pictură pe lemn din Biserica din Desești. Iconografia imaginilor sacre devine relaxată în fond și extrem de rafinată ca spirit decorativ. Raportarea lejeră a artistului la canon și gustul pentru inovația echilibrată vor fi până în epoca modernă două din trăsăturile artei sacre românești.

p. 120

Decorație Potlogi, occidentală în fond, orientală în formă.

Credem, însă, că fără cunoașterea și adaptarea liberă, de către creatorii locali, a sugestiilor stilului și operelor epocii baroce, această mutație evidentă – deși subtilă – în valorile artei locale nu ar fi fost posibilă.

Într-o sentință evaluatoare a faptelor acestei vremi, un mare intelectual afirma, cu temeinică îndrăzneală:

...răstimpul dintre începutul domniei lui Matei Basarab și Vasile Lupu (1632) și până la Dimitrie Cantemir rămâne secolul clasic al culturii vechi românești.  
(Giurescu, 1975: 451)

Ne raliem întrutotul judecății mai sus-exprimate: fără acest intermezzo baroc, arta locală ar fi rămas neîndoelnic mai îndatorată tradiționalismului feudal autohton, debuturile reale ale științei, artei și culturii românești ar fi fost mult amânate, cu consecințe incalculabile asupra creșterii națiunii atunci pe cale să se nască și – ceea ce ni se pare cu adevărat semnificativ – istoria și arta Europeană ar fi fost văduvite de una dintre cele mai originale expresii ale dorinței de recuperare a umanismului, fie ea desăvârșită prin intermediul glorioasei memorii bizantine.





# Bibliografie

- \*\*\*Arta românească în secolul luminilor, București, 1984, volum colectiv editat de Oficiul de Informare și Documentare în Științele Sociale și Politice, coordonator Răzvan Theodorescu
- \*\*\*Istoria artelor plastice în România, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1968, sub îndrumarea lui George Oprescu; colectiv: Virgil Vătășianu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu
- \*\*\*Pictura barocă, volum îngrijit de Stefano Zuffi, texte de Francesca Castria și Stefano Zuffi, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999
- Arbore, Grigore, Forma ca viziune, Ed. Meridiane, București, 1984
- Assunto, Rosario, Universul ca spectacol, Ed. Meridiane, București, 1983
- Bauer, Hermann/Prater, Andreas, Barocul, Taschen, 2007
- Bazin, Germain, Clasic, Baroc, Rococo, Ed. Meridiane, București, 1970
- Chaunu, Pierre, Civilizația Europei în secolul Luminilor, vol. I-II, Ed. Meridiane, București, 1986
- Dobjanschi, Ana și Simion, Victor, Arta în epoca lui Vasile Lupu, Ed. Meridiane, București, 1979

- Eco, Umberto, Istoria urâtului, Enciclopedia Rao, București, 2007
- Florea, Vasile, Istoria artei românești, Ed. Litera Internațional, București-Chișinău, 2007
- Giurescu, C. Constantin și Giurescu, C. Dinu, Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi, Ed. Albatros, București, 1975, ediția a II-a, revăzută și adăugită
- Ionescu, Ștefan și Panait I, Panait, Constantin-Vodă Brâncoveanu, Ed. Științifică, București, 1969
- Iorga, Nicolae, Bizanț după Bizanț, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002
- Karpowicz, Mariusz, Arta poloneză în secolul al XVII-lea, Ed. Meridiane, București, 1979
- Huizinga, Johan, Cultura olandeză în secolul al XVII-lea, Ed. Meridiane, București, 1991
- Martin, John Rupert, Barocul, Ed. Meridiane, București, 1982
- Negrici, Eugen, Poezia medievală în limba română, Ed. Polirom, Iași, 2004
- Opreșcu, George, Manual de istoria artei/Barocul, Ed. Meridiane, București, 1985
- Papu, Edgar, Barocul ca tip de existență, vol. I-II, Ed. Minerva, București, 1977
- Panaiteșcu, P.P., Petru Movilă, Editura Enciclopedică, București, 1996



- Popescu, Constantin, Ctitorii brâncovenești, Ed. Sport-Turism, București, 1976
- Porumb, Marius, Pictura românească din Transilvania, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981
- Sabău, Nicolae, Sculptura barocă în România, București, Ed. Meridiane, 1982
- Ștefănescu, Paul, Asasinatele politice în istoria României, Ed. Vestala, București, 2008
- Tatarkievicz, Wladislaw, Istoria esteticii, Ed. Meridiane, București, 1978
- Theodorescu, Răzvan, Istoria văzută de aproape, Ed. Sport-Turism, București, 1980
- Theodorescu, Răzvan/Oprea, Ioan, Piatra Trei Ierarhilor, Ed. Meridiane, București, 1979
- Theodorescu, Răzvan, Synchronismes européens et locales, le baroque roumain aux XVII-XVIII siècles, Revue Roumaine d'histoire de l'art, Ed. Academiei Române, tome XXVII, București, 1990
- Vătășianu, Virgil, Studii de artă veche românească și universală, Ed. Meridiane, București, 1987
- Wittkower, Rudolf, Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750, Penguin Books, Harmondsworth-Middlesex, 1975





AUTOR  
CONSTANTIN HOSTIUC

FOTOGRAFII  
OVIDIU MORAR  
DANA VOICULESCU

GRAFICĂ  
IOANA BITA GIULEA  
(BIDIMENSIONAL)

DTP  
GABRIEL NICULA

EDITOR  
ADRIAN MANAFU

COORDONATOR PROIECT  
ARPAD HARANGOZO

ȚIPĂRIT LA "ALFÖLDI PRINTING HOUSE HUNGARY"

©NOI MEDIA PRINT  
STR. PETRU MAIOR NR. 9  
SECTOR 1, BUCUREȘTI  
TEL.: 021 222 07 43  
FAX: 021 222 07 86  
E-MAIL: NMP@NMP.RO  
WWW.NMP.RO